

Biblioteca de artă

341

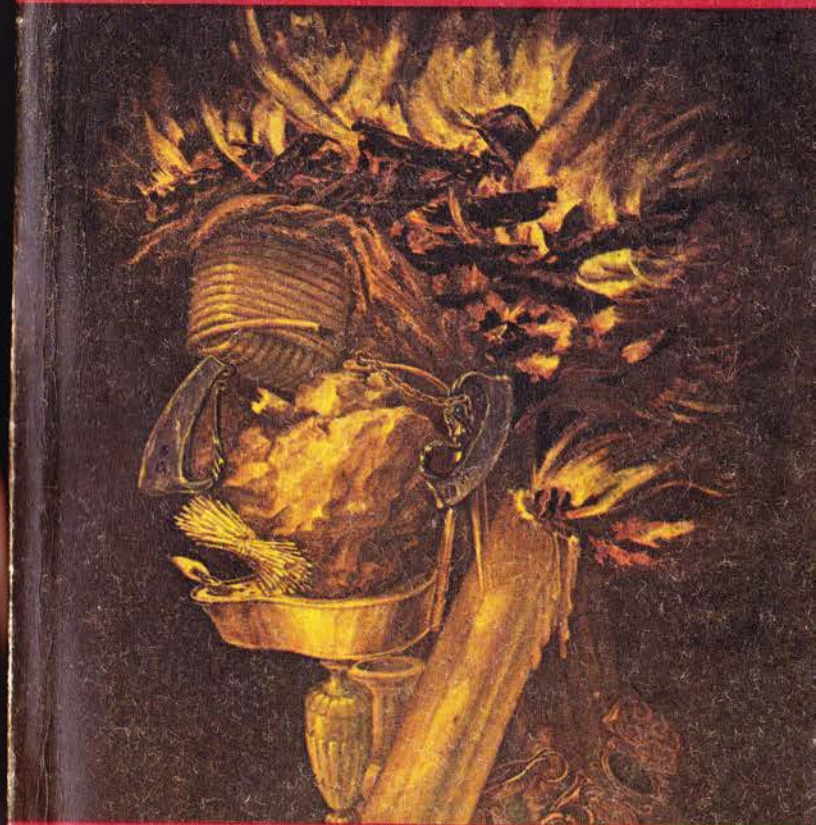
Artă și gândire

manierism artă și teorie

Ceea ce aduce nou și tulburător mentalitatea manieristă nu este doar o simplă opoziție față de cosmosul matematic al Renașterii. Lumea manieristă nu este nici rostită, nici scrisă. Este o lume *imaginată*. În templul ideii este loc pentru orice tip de combinație. Totul este reprezentabil. De vreme ce lumea există, orice imagine este posibilă. Față de o atât de tranșantă absolutizare a subiectivității creatoare, până și o imagine de tipul „umbrelei și mașinii de cusut pe masa de operație”, din care secolul nostru și-a făcut la un moment dat stindard, pălește.

Lei 31

manierism artă și teorie



Editura Meridiane

manierism artă și teorie

Gian Paolo Lomazzo

IDEEA TEMPLULUI PICTURII

Federico Zuccaro

IDEEA PICTORILOR, SCULPTORILOR
ȘI ARHITECTILOR

Traducere, comentarii și indice de
OANA BUSUIOCEANU

Prefață și texte introductive de
VICTOR IEROMIM STOICHIȚĂ

Traducerea a fost efectuată după următoarele ediții:

GIAN PAOLO LOMAZZO
Idea del tempio della pittura
Milano, Gottardo Ponzio, 1590

FEDERICO ZUCCARO
L'Idea de' pittori, scultori et architetti
Torino, Agost. Disserolio, 1607

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sunt rezervate Editurii Meridiane

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1982

mamiertam
 stia si teorie
 Gm fiale fiamm
 IDEA TEMPORUM PICTURAE
 FEDERICA ZUCCARO
 IDEA PICTORUM SCULPTORUM
 ET ARCHITECTORUM

Tratatul, care este în limba
 CEA BULGARE
 Tratatul de arhitectură
 FEDERICA ZUCCARO

Pe copertă:
 GIUSEPPE ARCIMBOLDO
 Focul, 1566.
 Viena, Kunsthistorisches Museum

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Volumul de față reunește două lucrări care se numără printre sursele clasice de referință, nu numai pentru studiile de critică și istorie a artei, dar și pentru cele de istoria culturii, dată fiind orientarea lor filozofică ce depășește cu mult aria strictă a artelor plastice. Ca atare am încercat să realizăm o ediție cât mai folositoare, nu numai pentru lectură, dar și pentru studiu, însoțind textul cu comentarii și felurite anexe care să ofere claritatea necesară lecturii, precum și o sinteză a principalelor opinii și interpretări legate de aceste tratate.

Traducerea s-a făcut după textul edițiilor princeps ale celor două lucrări — *Idea del tempio della Pittura* di Gio. Paolo Lomazzo Pittore, nella quale si discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'Arte della Pittura, *Gott. Ponzio, 1590, și L'Idée de' Pittori, Scultori et Architetti* del cavalier Federico Zuccaro, divisa in due libri, *Torino, Agostino Disserolio, 1607* — reproduse în volumele: *Gian Paolo Lomazzo, Scritti sulle arti, vol. II, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, Centro Di, 1974,* 5 și *Scritti d'arte di Federico Zuccaro, a cura di*

Detlef Haikamp, Firenze, Leo S. Olschki, 1961 (repr. facsimil).

Principală preocupare a constituit-o, desigur, transpunerea cât mai fidelă în limba română, care, pe lângă obișnuitele dificultăți întâlnite în traducerea textelor vechi, datorită deosebirilor de vocabular inerente unor limbi cu un context cultural diferit în trecut, a avut în cazul de față de înfruntat probleme mai speciale. Ambii autori erau membrii unor academii, fapt care se resimte în construcția voit doctă a frazelor, foarte lungi, stufoase și ramificate, pierzându-și adeseori consecvența logică și gramaticală, fapt complicat de punctuația total arbitrară a acelor timpuri, menită mai degrabă să deruteze. Ambii autori își axează disertațiile pe teorii filozofice — aristotelic-tomiste în cazul lui Zuccaro, neoplatonic-ermetice în cazul lui Lomazzo — folosind o terminologie care în română n-a fost elucidată încă nici în studiile și traduceri de specialitate (iar în filozofie sinonimele riscă uneori să joace rolul nedorit de antonime). La aceasta se adaugă vocabularul specific teoriilor artistice, care, variind sau modificându-și accepțiile odată cu evoluția concepțiilor, trebuie să reproducă și în traducere aceste mutații ce constituie amprenta vizibilă a unei epoci. Cuvinte ca furia, terribilită, capriccio, artificioso dobândesc sensuri cu totul noi, care în ecuațiile secolului al XVI-lea înlocuiesc semnul inițial negativ printr-unul pozitiv. La Lomazzo se adaugă frecvența utilizare a unor termeni împrumutați din cele mai variate domenii (muzică, matematică, retorică, optică), astăzi eliminați prin însăși evoluția respectivelor discipline. Fraza acestuia e adesea marcată de procedee stilistice derutante la prima vedere, ca folosirea asindetului și a polisindetului, pe când

a lui Zuccaro poartă întreaga povară a logicii scolastice, prin al cărei hățis raționamentul modern răzbate tot atât de dificil ca și prin stufoasa exprimare a gândirii ermetice, axată pe o densă textură de corespondențe, semne și simboluri, tipică pentru viziunea lomazziană. La acestea se adaugă termenii care în limba română au cu totul altă rezonanță decât în limbile occidentale, datorită diferențelor de climat cultural amintite, cum ar fi prudenza, virtù, discrezione, foarte aproximativ redată prin prudență, virtute, discernămint. În sfârșit, ambele texte prezintă fraze sau paragrafe atât de ciudat construite, încât n-au putut fi descifrate nici de cercetătorii italieni — mai frecvente la Lomazzo, care, orb fiind, a trebuit să-și dicteze scrierile, revizuirea lor rămânând în sarcina altor persoane.

Dată fiind importanța terminologiei, atât ca sens, cât și ca semn de recunoaștere a unei epoci sau concepții, am oferit adesea în notele din subsol și cuvântul original cu specificările necesare, pentru ca lectura să fie mai corectă decât putea fi traducerea; și totodată pentru ca astfel cititorul să poată stabili legăturile necesare cu alte domenii ale culturii — nu numai italiene, ci europene — care prin vocabularul folosit se grupează firesc în vaste familii spirituale pornite din același trunchi. Pentru rolul de semn al epocii, cu implicații în cercetările istorice, am respectat grafia numelor proprii, redându-le însă cu ortografia corectă în note, unde am semnalat și informațiile greșite sau lecturile eronate ale unor surse bibliografice. Comentariul a urmărit de asemenea să stabilească filiația și circulația ideilor, prin identificarea lor în alte scrieri din epocă sau anterioare, fără a tinde însă către o inventariere exhaustivă. Această identificare a avut drept scop

să pună în evidență mai cu seamă principalele surse de inspirație, care se impun de la sine prin frecvența cu care revin unele nume de autori; regretăm că nu am putut dispune de lucrările lui Agrippa din Nettesheim, care pare să fi avut o influență hotărâtoare în formarea originalei concepții lomazziene, poate încă nu îndeajuns investigată. În acest caz, ca și în altele, a trebuit să ne limităm la indicațiile oferite de bogatul comentariu al lui R.P. Ciardi. Pentru textul lui Zuccaro, în schimb, nu am dispus de nici o altă orientare în afară de cele două capitole adnotate de P. Barocchi în vol. I din *Scritti d'arte del Cinquecento*. La acest tratat, comentariul a urmărit în primul rând identificarea ideilor lui Aristotel, care provin în marea majoritate a cazurilor din trei lucrări: *De Anima*, *Metafizica* și *Etica Nicomahică*, dublate evident de interpretarea lui Toma de Aquino. Este probabil, însă, că lucrarea acestuia, *Summa theologiae*, i-a furnizat lui Zuccaro multe idei care rămân încă de depistat. În sfârșit, pe lângă informațiile biografice referitoare la persoanele citate în text și alte completări inerente, comentariul a căutat să stabilească legătura dintre cele două lucrări, punctând unele posibilități de interpretare și subliniind ideile care marceau o evoluție sau un aport nou la viziunea despre artă a autorilor respectivi. În privința structurării „templului” lomazzian, a rămas de verificat dacă alegerea celor șapte „guvernatori” ai artei, felurită explicată de diverși autori, n-a fost determinată în parte și de tipul planetar al acestor artiști — fiind ciudată includerea lui Gaudenzio Ferrari și mai ales a lui Polidoro Caldara da Caravaggio sau excluderea lui Correggio — ceea ce ar fi fost în deplină concordanță cu însăși concepția de bază a lui Lomazzo.

În încheierea acestor rânduri ținem să subliniem cu recunoștință importantul ajutor de care am beneficiat din partea prof. Ion Banu, a cărui competență în domeniul filozofiei grecești ne-a fost de un neprețuit folos în descifrarea atât de dificilului text al lui Zuccaro. Cu aceeași recunoștință subliniem și aportul lui Dan Slușanschi, de la Catedra de limbi clasice și orientale a Universității din București, cu a cărui colaborare au fost întocmite multe din notele referitoare la informațiile din autori clasici și la unele probleme de filologie. Desenul care ilustrează grafic „Idea templului” lomazzian, ca și schițele de inspirație vitruviană, i se datoresc lui Ion Chirescu. În sfârșit, mulțumesc Ioanei Cristescu de la Biblioteca Academiei R.S.R., și lui Theodor Enescu, de la Institutul de Istoria artei din București, prin amabilitatea căroră am putut dispune de lucrări indispensabile pentru alcătuirea acestui volum. În nădejdea că lucrarea de față va putea servi ca document și sursă de informație pentru noi cercetări și sinteze ale evoluției artelor plastice și ale filozofiei culturii, închinăm volumul de față tuturor celor ce îi vor parcurge paginile.

O.B.

BIBLIOGRAFIE

- ALBERTI, Leon Battista: *Della pittura*, a cura di Luigi Mallé, Firenze, Sansoni, 1950.
- ALBERTI, Romano: *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno di Roma*, Pavia, 1604, în *Scritti d'arte di F. Zuccaro* a cura di D. Heikamp, Firenze, Olschki 1961.
- ARETINO, Pietro: *Scrisori despre artă*, în vol. *Secolul de aur al picturii venețiene* (trad. Oana Busuioceanu), Meridiane, 1980.
- ARISTOTEL: *De l'âme* (trad. J. Tricot), Paris, J. Vrin, 1959.
- ARISTOTEL: *Despre suflet* (trad. N. I. Ștefănescu), Ed. Științifică, 1969.
- ARISTOTEL: *Ethique de Nicomaque*, Paris, Garnier, 1940.
- ARISTOTEL: *Metafizica* (trad. Șt. Bezdechi), Ed. Academiei, 1965.
- ARISTOTEL: *Organon* (trad. M. Florian), vol. I—IV, Ed. Științifică, 1957—63.
- ARISTOTEL: *Physique* (trad. H. Carteron), 2 vol., Paris, Les Belles-Lettres, 1926, 1931.
- ARISTOTEL: *Poetica* (trad. C. Balmuş), Ed. Științifică, 1957.
- ARISTOTEL: *Traité du Ciel* (trad. J. Tricot), Paris, J. Vrin, 1949.
- BAROCCHI, Paola: *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.
- BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra umanesimo e controriforma*, vol. I—III, Bari, Laterza, 1960—1962.
- BĂLĂCEANU-STOLNICI, C.: *Anatomiștii în căutarea sufletului*, Ed. Albatros, 1981.
- BELLORI, Giovanni Pietro: *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, (trad. Oana Busuioceanu), 2 vol., Ed. Meridiane, 1975.
- BERENSON, Bernard: *Italian pictures of the Renaissance* Oxford, Clarendon Press, 1953.
- CENNINI, Cennino: *Tratatul de pictură* (trad. N. Al. Toscani), Ed. Meridiane, 1977.
- GIARDI, Roberto Paolo: *G. P. Lomazzo. Scritti sulle arti*, 2 vol., Firenze, Centro Di, 1974.
- COMANINI, Gregorio: *Il Figino în Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. III, Bari, Laterza, 1962.
- DANTE, Alighieri: *Convivio* (trad. Oana Busuioceanu) în vol. *Opere minore*, Ed. Univers, 1971.
- DANTI, Vincenzo: *Trattato delle perfette proporzioni*, în *Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1960.
- DIODOR DIN SICILIA: *Biblioteca istorică* (trad. R. Hîncu și V. Iliescu), Ed. Sport-Turism, 1981.
- DOLCE, Lodovico: *Dialog despre pictură intitulat Aretino* în vol. *Secolul de aur al picturii venețiene* (trad. Oana Busuioceanu), Ed. Meridiane, 1980.
- DÜRER, Albrecht: *Hrana ucenicului pictor* (trad. N. Reiter), Ed. Meridiane, 1970.
- FAÇON, N., CONDREA-DERER, D., VANGI-BIRTOLON, A.: *Dicționar cronologic al literaturii italiene*, Ed. Enciclopedică, 1974.
- FICINO, Marsilio: *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon* (trad. N. Façon), Ed. Bucovinei, 1942.
- GALETTO, U., CAMESASCA, E.: *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano, Garzanti, 1951.
- LALANDE, André: *Vocabulaire de la philosophie*, 2 vol., Paris, Alcan, 1932.
- LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura* a cura di A. Borzelli, 2 vol., Lanciano, Carabba, 1924.
- LOMAZZO, Gian Paolo: *Libro dei sogni*, în *Scritti sulle arti* a cura di R. P. Giardi, Vol. I, Firenze, Centro Di, 1974.
- LOMAZZO, Gian Paolo: *La vita dell'autore în Rime*, Milano, Gottardo Ponzio, 1587.
- LOMAZZO, Gian Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, în *Scritti sulle arti*, Vol. II.
- OSSOLA, Carlo: *Autunno del Rinascimento: „Idea del Tempio“ dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1971.
- PANOFSKY, Erwin: *Idee. Contribuție la istoria teoriei artei* (trad. A. Pavel și S. Mironescu), Ed. Univers, 1975.
- PALEOTTI, Gabriele: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane în Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. II, Bari, Laterza, 1961.

- PINO, Paolo; *Dialog despre pictură* în vol. *Secolul de aur al picturii veneziene* (trad. Oana Busuioceanu), Ed. Meridiane, 1980.
- PLATON: *L'Etat ou la République* (trad. A. Bastien), Paris, Garnier, 1922.
- PLATON: *Timée*, (trad. A. Rivaud), Paris, Les Belles-Lettres, 1925.
- PLINIUS CEL BĂTRÂN: *Naturalis historia* (ed. bilingvă, trad. E. Littré), Paris, Firmin-Didot, 1883.
- QUINTILIAN: *Arta oratorică* (trad. M. Hetco) 3 vol., Ed. Minerva, 1974.
- TOMA DE AQUINO: *In Aristotelis librum De Anima commentarium*, Torino, 1936.
- TOMA DE AQUINO: *In Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum expositio*, Torino, 1934.
- TOMA DE AQUINO: *In Metaphysicam Aristotelis commentaria*, Torino, 1935.
- TOMA DE AQUINO: *Summa theologica*, Roma, Forzani, 1894.
- VALCANOVER, Francesco: *Tout l'oeuvre peint de Titien*, Paris, Flammarion, 1970.
- VARCHI, Benedetto: *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, Disputa I—III (1546) și *Lettere a B. Varchi intorno la sopradetta materia*, în *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. I, Bari, Laterza, 1960.
- VASARI, Giorgio: *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze, Salani, 1925.
- VASARI, Giorgio: *Idem*, a cura di Anna Maria Ciaranfi, vol. I—VII, Firenze, Salani, 1927—1932.
- VITRUVIU: *Despre arhitectură* (trad. M. Cantacuzino), Ed. Academiei, 1964.
- ZINGARELLI, Nicola: *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1962.

*** *Arcimboldo*, texte de Roland Barthes și Achille Bonito Oliva, documentare Corina Ferrari și Francesco Porzio, Milano, 1978.

*** *Dictionnaire des symboles, mythes, formes etc*, Paris, Laffont, 1969.

*** *Enciclopedia civilizației grecești* (trad. Ioana și Sorin Stati), Ed. Meridiane, 1970.

*** *Enciclopedia picturii italiene* (Trad. C. Ioncică), Ed. Meridiane, 1974.

*** *Enciclopedia di scienze, lettere ed arti*, Roma, Treccani, 1949—1962.

Trimiterile la Biblie sînt făcute după ediția din 1939 (trad. V. Radu și Gala Galaction).

O.B.

Referințele bibliografice din notele de subsol ale traducerii trimit la edițiile menționate în această listă și de aceea nu s-au mai repetat indicațiile editoriale. În cazul lui Vasari, deoarece am folosit două ediții, s-a specificat în note doar referirea la ediția Ciaranfi, celelalte trimiteri, fără această precizare, referindu-se toate la ediția din 1925.

MANIERISMUL SAU DESPRE TRIUMFUL „INVENȚIUNII“

Cine se încumetă să parcurgă azi textele teoreticilor manierişti riscă să se piardă într-un hăţiş informațional dens, întortocheat, absurd în aparență, în care criteriile de judecată, demonstrațiile și exemplificările par a scăpa, de multe ori, controlului autorului și — cu atât mai mult — înțelegerii cititorului.

A fost nevoie de o școlire borgesiană a gustului pentru ca omul modern să fie îndemnat să redeschidă spre o nouă lectură textele lui Lomazzo sau Zuccaro. Căci ce altceva, dacă nu un preludiu al literaturii lui Borgès pare a fi, de pildă, definiția dată de Zuccaro „desenului exterior, productiv discursiv imaginar“?

Acesta „reprezintă tot ceea ce poate născoci mintea omenească, imaginația și capriciul oricărei arte (...), dând formă unor invențiuni și născociri noi în orice privință: chenare sau ornamente pictate, sculptate sau arhitectonice, făcute din stuc, piatră, marmură, bronz, fier, aur, argint, lemn, abanos, fildeș și alte materiale, fie naturale, fie artificiale ori închipuite prin culori sau ornamente; de asemenea, tot felul de alcătuiți meșteșugite, cum ar fi fântinile, grădinile, loggiile, săli, temple, palate, teatre, scene, construcții pentru serbări, mașini de război sau orice alte lucruri — grotesci, harpii, ghirlande, cartușuri, almanahuri, sfere, forme geometrice, fortărețe, născociri felurite, mașinării, mori,

simboluri, orologii, himere și câte și mai câte. Care lucruri îmbogățesc toată arta și sînt de mare pozoabă, iar desenul le cuprinde pe toate“¹.

Sau descrierea „cele de-a șasea părți a picturii și a speciilor sale“ din Ideea Templului Picturii a lui Lomazzo? „Compoziția cuprinde următoarele părți: ordinea, așezarea în spațiu, compunerea chibzuită, subiectul, compoziția necesară, cea semnificantă simplă și cea semnificantă multiplă (...). Subiectul oferă ca teme bătălii, jafuri, bucurii, tristeți, oște, dezmățuri, virtuți, asalturi, spaime, naufragii, minuni, jocuri, jertfe, triumfuri, trofee și toate celelalte lucruri (...). Compoziția necesară cuprinde practica de a compune clădiri, instrumente, herme, frize, grotești, opaițe, epitafuluri, ornamente, monștri, drapaje, efigii și alte lucruri asemănătoare. Compoziția semnificantă simplă este aceea care cuprinde animale, copaci, ierburi, fructe, flori, metale, pietre, culori, instrumente. Cea semnificantă multiplă imbină laolaltă toate lucrurile de mai sus după bunul plac al pictorului. Din acestea se alcătuiesc istorii cu tile, întruchipări, însemne, reversuri de medalie, steme, herbur, steaguri, simboluri și se poate reprezenta orice altă idee îi vine pictorului în minte.“²

Dacă este adevărat, așa cum s-a spus, că întrebarea esențială a Manierismului ar fi „în ce fel este posibilă de fapt reprezentarea artistică?“³, s-ar părea că textele mai sus citate încearcă să răspundă, nu atât printr-o explicație de adîncime, cît printr-o avalanșă de exemple care, laolaltă, în înlănțuirea lor delirantă, nu au ca scop decît să demonstreze modul în care, la urma urmei, cum zice Lomazzo, se poate reprezenta „orice idee îi vine pictorului în minte“.

¹ FEDERICO ZUCCARO, *Ideea Pictorilor, Sculptorilor și Arhitecților*, Torino, 1607, Cartea a II-a, cap. IV.

² GIAN PAOLO LOMAZZO, *Ideea Templului Picturii*, Milano, 1590, cap. XXIV.

³ E. PANOFKY, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, trad. rom. Amelia Pavel, București, 1975, p. 49—50.

Astfel se atinge totuși, fie și parțial, justificarea adîncă a reprezentării manieriste: aceasta nu mai implică în mod exclusiv imitarea naturii sau a



Gian Paolo Lomazzo, frontispiciul *Tratatului de pictură*, 1584. Viena, Albertina

antichității (ca în Renaștere), ci se pliază asupra imitării ideii, fapt care deschide calea regală a imaginarului.

Centrul de greutate se mută din exterioritate în interioritate, de la obiect la subiect.⁴

Ceea ce rămîne însă comun, ca termen de legătură cu Renașterea, este însuși conceptul de „imitație”. Pentru artiștii și teoreticienii din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, nu mai apare ca esențial stabilirea faptului dacă obiectul imitației este „natură” sau „antichitatea”, „maniera” vreunui maestru sau chiar „ideea”. Totul se poate imita. Sau, mai precis, totul se poate reprezenta. Chiar și ceea ce este lipsit de corespondent în natură, antichitate ori în subiectivitatea culturalmente cristalizată. Spațiul reprezentării artistice devine acum cel al „felurilor născociri”. Nu obligatorii, dar posibile.

Structura discursului lui Lomazzo nu poate fi real înțeleasă, credem, decît pornind de la această constatare. Autorul ne oferă în cele două tratate ale sale (*Tratatul artei picturii*..., 1584, și *Ideea*, 1590) trei definiții diferite ale raportului artă-natură.⁵

În cea dintîi, pictura apare ca o „o maimuță a naturii”⁶, în cea de-a doua ni se spune că „arta întrece natura”⁷, iar în cea de-a treia, în fine, că pictorul lucrează ca și natura, folosind aceleași reguli.⁸

Aceasta din urmă este și concluzia complicatei demonstrații neoaristotelice conținute de *Ideea* lui Zuccaro: „Rațiunea pentru care arta imită natura este că Desenul interior artificial și deci arta însăși acționează, atunci cînd produce lucruri artificiale, la fel cum acționează natura însăși”⁹.

Dar dacă ultima soluție (arta ca natura naturans) este reală, înseamnă că, odată găsit secretul „imitării”,

⁴ Ibidem, p. 42 și urm.

⁵ Pentru comentarea lor, a se vedea C. Ossola, *Autunno del Rinascimento. „Idea del Tempio” dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Florența, 1971, pp. 240—241.

⁶ LOMAZZO, *Tratat*..., Cartea I, cap. I și Cartea a V-a, cap. I.

⁷ Ibidem, Cartea I, cap. III și *Ideea*, cap. I.

⁸ LOMAZZO, *Tratat*..., Cartea I, cap. I.

⁹ ZUCCARO, *Ideea*, Cartea I, cap. X.

„mecanismul“ naturii, se poate atinge, în fine, o pictură ideală, perfectă, unică — în modalitatea ei de manifestare — pentru toți artiștii. Diversitatea de stil, de expresie, de gândire ar dispărea, lăsând locul unei arte implacabile în nelimitatul spațiu pe care-l ocupă, asemeni naturii.

Asupra pericolului atrăgea atenția deja Lodovico Dolce, teoreticianul venețian de la cumpăna dintre Renaștere și Manierism: „Nu trebuie să credem — scria el — că ar putea exista o unică formă desăvârșită de a picta“¹⁰.

Se deschide astfel una dintre problemele centrale ale gândirii manieriste. Ea se manifestă sub diferite forme la Lomazzo și la Zuccaro, dar nu numai la ei. Aportul lor nu poate fi pătruns fără o raportare la celălalt pilastru al gândirii manieriste care este Vasari.

Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților de la Cimabue încoace constituie prima istorie a artei italiene. Ceea ce scrie Vasari de fapt este o istorie a adecvării artei la natură. De aceea, el începe cu Cimabue, „cel care avea să dea artei picturii începutul strălucirii ei“¹¹, prin „redescoperirea naturii“: „Crescînd și socotînd tatăl său, precum și alții, că ar fi înzestrat cu o minte vioaie și ascuțită, copilul a fost trimis la Santa Maria Novella, să se deprindă cu literele, pe lângă un dascăl cu care se înrudea și care îi învăța gramatica pe tinerii călugări din mănăstirea aceea; în loc să-și vadă însă de litere, Cimabue, ca unul ce simțea din fire această înclinare, nu făcea toată ziua altceva decît să picteze — pe cărți și pe foi de hîrtie — oameni, cai, case...“¹²

Pasajul vasarian este deosebit de semnificativ. El pune în lumină momentul genezei artei de imi-

¹⁰ L. DOLCE, *Dialog despre pictură* intitulat *Aretino*, Veneția, 1557, trad. rom. Oana Busuiocanu, în *Secolul de aur al picturii venețiene*, București, 1980, pp. 314—315.

¹¹ GIORGIO VASARI, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, trad. rom. Șt. Crudu, București, 1968, vol. I. p. 146.

¹² *Ibidem*.

tație în epoca de sfîrșit a medievalei pictura quasi scriptura: „în loc să-și vadă de litere“, Cimabue „pictează (nota bene: pe cărți, pe foi de hîrtie) oameni, cai, case...“.

Întregul op al Vieților va ilustra drumul parcurs de noul tip de reprezentare artistică, pînă la culmea înfățișată de Michelangelo, cel care, în cele din urmă, a ajuns să „întreacă natura“.

Istoria adecvării artei la natură se oprește în pragul disoluției sale: în momentul în care limbajul figurativ se separă de natură. Este tocmai momentul în care vor interveni ceilalți teoreticieni manieriști.

Lomazzo teoretizează o pictură deja desprinsă de lumea realului. Zuccaro caută rațiunile apriorice ale reprezentării artistice. Asistăm astfel la un proces care prezintă anumite paralelisme cu gîndirea medievală despre artă, fără să i se suprapună însă perfect.

Ca și în evul mediu, în Manierism, lumea artei nu este lumea naturii. Dar dacă în evul mediu imaginea se subordona scriiturii, în Manierism, independența limbajului artistic are la temelie o revoltă împotriva formei clasice, fie că aceasta se suprapune cosmosului ori imaginii artistice.¹³

De aceea materia cărților lui Lomazzo nu este „arta de la Cimabue încocace“, ci perioada ultimă a istoriei raportului natură-artă, cea a disoluției. Numele cele mai des întâlnite în Tratat sau în Ideea sînt cele ale artiștilor care formează (după expresia lui Vasari) „cea de a treia manieră“, cu alte cuvinte, contemporanii și urmașii momentului michelangeloesc.

Dacă pentru Vasari arta începe cu Cimabue și, într-un anumit sens se sfîrșește cu Michelangelo, pentru Lomazzo arta începe abia cu Michelangelo și, deci, o dată cu momentul de superatio naturae. Cu alte cuvinte, arta începe abia după ce lanțurile adecvării la datul natural au fost sfărîmate.

Timp de secole, spune Lomazzo, arta „s-a pierdut pentru multă vreme, ca să renască apoi, din

¹³ Pentru amănunte, vezi V. I. STOICHITĂ, *Pontormo și Manierismul*, București, 1977, pp. 10 și urm.

nou, la cîțiva moderni ca Leonardo, Buonarroti, Rafael și Gaudenzio¹⁴. Sau: „... de atunci încoace (din vremea lui Constantin cel Mare, n.n.), pînă în timpurile lui Maximilian și ale împăratului Carol Cvintul, arta picturii a zăcut ca și îngropată¹⁵.

Este ciudat cum nici unul dintre comentatorii Manierismului (după cîte știm) nu a sesizat paradoxul și, în același timp, profunda semnificație a acestor afirmații. Faptul că Lomazzo face tabula rasa din peste două secole de evoluție artistică (de fapt, din toată Renașterea anterioară lui Buonarroti) demonstrează că interesul său major ocolea perioada adevărării la datul natural. Aceasta este lăsată în umbră, iar depășirea purei oglindiri a naturii în operă este văzută ca adevăratul act de naștere al artei.

Prin aceasta intrăm, abrupt, dar definitiv, în miezul problematicei limbajului artistic, ca limbaj independent de natură. Independența limbajului este însă necesară tocmai pentru a putea semnifica ceea ce este dincolo de el.

Nu este greu de detectat în spatele teoriei „celor șapte guvernatori ai artei”, așa cum o elaborează Lomazzo, tentația recuperării unui fel de „limbi adamice” a reprezentării plastice. Spre deosebire de Vasari — confruntarea se impune din nou — care era posesorul unei viziuni net diacronice, limbajul artistic fiind considerat drept o problemă de evoluție istorică, iar istoria artei — o istorie a manierelor individuale, a diferitelor „limbi”, sau, mai precis, a diferitelor „graiuri” (paroles) picturale, la Lomazzo funcționează tentația unei diacronii absolute, tentația recuperării a-temporale a unui limbaj artistic universal sau, mai exact, a momentului (utopic, desigur) în care între langue și parole există o suprapunere absolută. Tentativa recuperării acestei „limbi adamice” se săvîrșește la Lomazzo — în transpunere figurativă — sub perpetua amenințare a „Turnului lui Babel”, căci ce altceva sînt

¹⁴ Ideea, cap. XXXII.

¹⁵ Ibidem, cap. IV.

Viețile lui Vasari dacă nu demonstrația evidentă a „despărțirii limbilor” dintr-o tentativă prea îndrăzneată de egalare a divinului?

Turnului lui Babel i se opune, la Lomazzo, Templul Picturii, construcție utopică al cărei rost era reunificarea limbilor într-o unică expresie.

Pentru a înțelege temeiul arhitecturii „Templului” lomazzian (vezi pag. 113) mai sînt necesare însă cîteva lămuriri.

Încă din primele pagini ale Ideii, autorul atrage atenția asupra pericolului care-l pîndește pe pictorul care imită maniera altuia, abandonînd-o pe a sa proprie.¹⁶ S-ar părea că soluția, în acest caz, ar fi aplecarea asupra lecției naturii. Sau cel puțin aceasta ar fi fost soluția oferită de oricare dintre comentatorii de artă anteriori. Pentru Lomazzo însă, dezlegarea este cu totul alta, în ton cu subiectivismul Manierismului: „a asculta de propria-ți înclinație, din care izvorăște toată ușurința și harul meșteșugului” („Facilită e grazia nell'operare nasce del seguire il proprio genio”) ¹⁷.

Numai că, dacă așa stau lucrurile, pericolul subiectivității dezlănțuite, al capriciului necontrolat, ar putea submina toate șansele exprimării artistice. Lomazzo este conștient de acest fapt atunci cînd vorbește despre „anumiți pictori de mîna a doua care zic despre compoziție că ar fi rodul inspirației și capriciului” ¹⁸.

Cum îți poți urma propriul geniu fără a fi pîndit de riscul acestui furore ininteligibil? Cum se poate ca exprimarea individuală să se suprapună expresiei codificate, structurabile, interpretabile? Iată întrebarea cheie, pentru rezolvarea căreia Lomazzo recurge la aparent atît de complicata doctrină

¹⁶ „... cei care și-au ascultat la început pornirea, în anii tinereții, iar apoi, nesocotind-o, s-au apucat să-i imite pe alții, cu înclinații diferite de ale lor, bizuindu-se doar pe deprinderile meșteșugului, de unde la început făceau lucrări vrednice de toată lauda, și-au pierdut maniera dintii și, dedîndu-se alteia, au mers treptat din rău în mai rău” (Ideea, cap. II).

¹⁷ Ideea, cap. II.

¹⁸ Ideea, cap. XXXI.

a „Celor șapte guvernatori“ și la arhitectura, și mai complicată, a „Templului Picturii“.

Spre deosebire de teoreticienii anteriori, care-și construiseră schelăria demonstrațiilor estetice plecând de la absolutizarea limbajului unui singur artist, socotit de ei a fi atins desăvârșirea (Michelangelo, de pildă, sau Rafael, sau Tițian), Lomazzo propune un șir de șapte artiști care, laolaltă, oferă, ca într-un fel de tablou sinoptic, toate coordonatele limbajului pictural. Acești artiști („guvernatori“) sînt: Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Rafael, Mantegna, Tițian. Se poate observa cum aproape toți sînt reprezentanți a ceea ce purta pe atunci numele de „cea de-a treia manieră“ (la terza maniera).

Numărul șapte este un număr mistic. El corespunde celor 7 planete ale sistemului solar (Saturn, Jupiter, Marte, Soare, Venus, Mercur, Luna); celor șapte metale esențiale (Plumb, Bronz, Fier, Aur, Aramă, Mercur, Argint); celor 7 animale simbolice (Dragon, Vultur, Cal, Leu, Om, Șarpe, Taur); celor șapte înțelepți (Socrate, Platon, Hercule, Hermes — sau Prometeu, Solomon, Arhimede — sau Alhazen, Aristotel); celor șapte părți ale artei (Proporția, Mișcarea, Culoarea, Lumina, Perspectiva, Compoziția, Forma) etc.

Ideea, după cum recunoaște autorul¹⁹, este de sorginte hermetică. Ea apare la Hermes Trismegistos, pe care Lomazzo îl cunoscuse probabil prin intermediul lui Ficino și apoi prin cel al lui Agrippa de Nettesheim²⁰. Importanța teoriei „celor șapte

¹⁹ Ideea, cap. XXXII.

²⁰ Nici unul dintre comentatorii lui Lomazzo nu pune sub semnul îndoielii influența hotărîtoare pe care a avut-o Agrippa de Nettesheim, mai ales prin lucrarea sa *De occulta philosophia* (1531) asupra viziunii lui Lomazzo. Mai spinoasă este însă problema stabilirii momentului precis în care influența lui Agrippa intervine în conturarea teoriei lomazzienne, și anume dacă aceasta se poate detecta încă din perioada de formare a autorului, sau dacă ea intervine abia într-un moment secund. Chiar dacă teoria „celor 7 guvernatori“ apare ca posterioară formării nucleului teoretic al *Tratatului* și *Idei* (teza lui Ackermann), acest lucru nu înseamnă decît că ea are un și mai

guvernatori“ nu se oprește însă nici pe departe la înlocuirea unui model (Michelangelo sau Tițian; Antichitatea sau Natura etc.) prin șapte modele. Semnificația adîncă a discursului lomazzian vizează pluralitatea perfecțiunilor, deosebirile dintre stilurile personale, deosebirile de temperament, de expresie, de „zodie“²¹. Prin jocul pe claviatura înșeptită a tabloului „guvernatorilor“ (vezi anexa I) se poate imita, printr-un unic acord prelungit, atît maestrul cît și natura, stilul, temperamentul, antichitatea, cosmosul mare și cel mic.²²

„A-ți urma propriul geniu“ înseamnă deci a alege dintr-o înseriere de posibilități pe acelea care-și sînt congenitale. Tratatul și Ideea lui Lomazzo prezintă un fel de sinteză ideală a posibilităților de expresie. Pictura desăvîrșită, acordul total se obține apăsînd deodată pe cele 49 (7 × 7) de clape ale tastierei. Acesta este „limbajul adamic“, reordonarea sui generis a babiloniei într-o unică expresie în care graiul artistului și cel al divinului, graiul naturii și cel al istoriei devin una.

S-a spus, datorită acestui fapt, că Lomazzo ar propune un „eclectism de tip superior“²³. Formula ar trebui poate corectată, căci intenția autorului trece dincolo de simpla formulă eclectică, deja teo-

acut rol de „principiu ordonator“ decît s-ar fi putut bănui pînă acum. Pentru toate problemele legate de această dezbateră, a se vedea R. KLEIN, „Cei șapte guvernatori ai artei“ după Lomazzo (1959), în *Forma și Inteligibilitul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, trad. rom. V. Harosa, București, 1977, pp. 252—276; R. P. CIARDI, *Struttura e significato delle opere teoriche del Lomazzo*, în *Critica d'Arte*, XII (1965), nr. 70, pp. 20 și urm. și XIII (1966), nr. 78, pp. 37 și urm.; același, *Introduzione la G. P. Lomazzo, Scritti sulle arti*, Florența, 1973, vol. I, mai ales, p. XLIII și urm.; G. M. ACKERMANN, *Lomazzo's Treatise on Painting*, în *The Art Bulletin*, XLIX, 1967, pp. 317 și urm. (mai ales, p. 322); același *The structure of Lomazzo's Treatise on Painting* (Ph. Diss.), Michigan, 1968, p. 254 și urm.

²¹ Cf. R. KLEIN, *op. cit.*, p. 264.

²² „Dacă s-ar găsi vreun pictor la care să fie îmbinate toate naturile respectivelor viețuitoare (animalele simbolice, n.n.), acela ar fi cel mai mare pictor din cîți a avut omenirea“ (*Ideea*, cap. XVII).

²³ R. KLEIN, *op. cit.*, p. 264.

retizată de predecesorii săi (cea mai cunoscută este cea a criticilor venețieni cu privire la sinteza dintre desenul lui Michelangelo și coloritul lui Tițian) pentru a ținti la o unitate, în primul rând teoretică — a expresiei artistice. Pictura totală visată de nevăzătorul Lomazzo (orbise pe la 33 de ani, în 1571) era menită să rămână pe hirtie. Este o pictură realizabilă doar într-o „carte“, într-un „tratată“. O apropiere de imaginea tabloului perfect este oferită totuși de ipoteza unei reprezentări a lui Adam și a Evei (nu este întâmplător subiectul „adamic“ ales de autor), care, așa cum ni-l descrie Lomazzo, ar trebui să cumuleze desenul lui Michelangelo și Rafael, coloritul lui Tițian și Correggio, proporția lui Rafael... Și nu numai atât. Prin acest aparent eclectism de formulare se vizează un acord mult mai amplu, care îl conjugă pe Saturn cu Venus și cu Luna; semnul Dragonului cu cel al Omului și al Taurului; Plumbul cu Arama și cu Argintul; pe Socrate cu Solomon și cu Aristotel etc.²⁴

Pe o cu totul altă cale, Federico Zuccaro ajunge la postularea unei aproape identice, ca substanță, picturi ideale, într-un pasaj din *Ideea*, de o valoare simbolică pentru întregul fenomen manierist:

„Dacă vom pune o oglindă mare de cristal foarte bun într-o sală împodobită cu picturi măiestre și statui minunate, este neîndoișor că, ațintindu-mi ochii asupra ei, ea va fi nu numai limita privirii mele, dar și obiectul ce va înfățișa limpede și deslușit ochilor mei toate acele picturi și sculpturi. Dar acestea nu se află în ea cu materia și substanța lor, ci se oglindesc doar prin mijlocirea formelor lor spirituale.“²⁵

Apare clar din acest pasaj, prea adesea ignorat, cum imaginea totală este — și pentru Zuccaro —

²⁴ Pentru discuția, prilejuită încă din acea vreme, de „tabloul total“ al lui Lomazzo, a se vedea DENIS MAHON, *Studies in Seicento Art Theory*, Londra, 1947, pp. 120 și urm. și, idem, *Eclectism and the Carracci: further reflections on the validity of a label*, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), pp. 303—341 (mai ales p. 315—316).

²⁵ F. ZUCCARO, *Ideea*, Cartea I, cap. III.

o imagine virtuală, încă nerealizată și, poate, nerealizabilă. Imaginea oglinzii cosmice apare încă din primele pagini ale *Ideii*, în dedicația către Carlo Emmanuele de Savoia:

„De câte ori mi-ai făcut favoarea de a-mi împărtăși înaltele voastre Idei, am rămas copleșit de uimire, mai cu seamă când v-am văzut desenând și schițând cu atita pricepere simboluri, figuri, priveliști, cai și alte animale ce urmează să fie închipuite în marea voastră galerie, care va fi un compendiu al tuturor lucrurilor din lume, o vastă oglindă în care se vor vedea faptele cele mai strălucite ale eroilor din măreața voastră casă regală (speculum historiae, n.n.) și efigiile adevărate ale fiecăruia din aceștia, iar de-a lungul ei vor fi înfățișate principalele științe (speculum doctrinae, n.n.): căci pe boltă se vor vedea cele patruzeci și opt de imagini cerești, mișcarea cerurilor, a planetelor și a stelelor, apoi, mai jos, figurile matematice și cosmografia întregului pământ și a mărilor (speculum naturae, n.n.), reprezentarea tuturor viețuitoarelor din apă, de pe uscat și din văzduh...“²⁶

Se insinuează astfel bănuiala că atât pentru Lomazzo, cât și pentru Zuccaro, „arta“ este un „ce“ aprioric²⁷, iar operele și manierele individuale doar realizări, actualizări imperfecte, ale acestui concept perfect.

Diferența majoră dintre idealitatea celor două posibilități (cea închipuită de Zuccaro și cea închipuită de Lomazzo) constă, ni se pare, în modul diferit de a acționa asupra pedalei orgii universale a artelor. Pentru Lomazzo, acordul esențial privește „dispozițiunea“ (dispositio); pentru Zuccaro, oglinda visată este cea a „invențiunii“ (inventio)²⁸.

²⁶ ZUCCARO, *Ideea*, dedicație.

²⁷ Cf. R. KLEIN, *op. cit.*, p. 253.

²⁸ *Dispositio* și *Inventio* sint termeni deduși din retorică antică, folosiți de tratatele despre artă, încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. „Invențiunea“ cuprinde (în retorică, poetică, teoria artei) alegerea sau născocirea temei, pe cînd „dispozițiunea“ cuprinde regulile de compoziție aplicabile temei alese. Amănunte cu privire la modul de funcționare al acestor doi termeni

Pentru Zuccaro, pictura totală este aceea a tuturor „invențiunilor“, pe cînd pentru Lomazzo, ea este o sinteză a tuturor „dispozițiunilor“.²⁹

Conceptul de „desen interior“ așa cum îl expune Zuccaro, se poate suprapune, pe alocuri, cu cel de „invențiune“. Mai exact, suprapunerea perfectă se petrece între „invențiune“ și „desenul interior practic artificial“³⁰, care este socotit, în termeni aristotelici, „cauză formală a operei“.

Conform etimologiei fantastice propuse de Zuccaro, desenul (Disegno), în general, este: „Di-Segno — Segno di Dio în noi“.³¹ „Desenul interior“ apare ca un nucleu comun al imaginii și al conceptului tuturor lucrurilor posibile. Desenul exterior îi este concretizare, materializare, „dispunere a invenției“ în spațiul tabloului sau în volumul sculpturii.

Pe un alt plan față de tratatele lui Lomazzo, Ideea lui Zuccaro se opune, și ea, Vieților lui Vasari.³² Acestora li se reproșează, în esență, a fi o istorie a „desenului exterior“, a „manierelor“ diferiților artiști. În mod ideal, Zuccaro ar fi trebuit să-i opună lui Vasari o istorie a „desenului interior“. Dar lucrul nu se întîmplă. Și motivul este evident: „desenul interior“ nu are istorie, este a-temporal, sincronie pură. „Căzut“ în timp, el devine, automat, „desen exterior“.

Ceea ce pare a-i uni pe cei doi teoreticieni principali ai Manierismului — Lomazzo și Zuccaro — dincolo de orientările filosofice diferite pe care ei le ilustrează, este acest punct zero, acest punct de criză în jurul căruia gravitează ambele doctrine.

În teoria artei din Cinquecento se pot găsi în prefața noastră la *Secolul de aur al picturii venețiene*, cit., acum și în *Creatorul și umbra lui*, București, 1981, pp. 64—96.

²⁹ Se pot parcurge, din nou, pasajele citate la începutul acestor pagini: Zuccaro oferă o listă, deschisă la infinit, de „invențiuni“; Lomazzo vorbește în schimb despre modul în care „invențiunea“ poate fi absorbită în „dispozițiune“.

³⁰ F. ZUCCARO, *Ideea*, Cartea I, cap. X.

³¹ *Ibidem*, Cartea a II-a, cap. XVI.

³² *Ibidem*, Cartea a II-a, cap. XVII.

Pentru Renaștere, istoria (fie ea a artei, a naturii, sau a omului) era o structură logică, așa cum logică era și structura spațiului. Pictura „îmîta“ spațiul sau „reprezenta“ istoria, iar oglindirea se sprijinea pe credința, de tip matematic, conform căreia „unul“ se poate oglindi în „multiplu“ și „multiplul“ în „unu“. Pictura renascentistă putea fi un speculum universalis pentru că vizualiza o invizibilă mathesis universalis.

Ruptura de nivel care prilejuiește formarea concepției manieriste despre artă și lume își găsește explicația în sfîrșimarea nodului, a „punctului de fugă“ care „ținea“ lumea renascentistă în coerența ei matematică. Bucăți de cosmos plutesc în vidul lumii manieriste, reacționînd haotic la legi noi, pînă atunci ascunse, de atracție și respingere. Ceea ce era structură geometrică — mathesis — se transformă într-o suprafață acoperită cu semne, suprafață recomponibilă, prin permutări circulare, asemeni lumii pe care o reprezintă.

Dacă raportul fundamental al reprezentării renascentiste era cel dintre „unu“ și „multiplu“, raportul manierist va fi cel de multiplu-multiplu. Zeița Mathesis moare și din sinul haosului creat apare o nouă divinitate: Taxinomia.³³

Scrie Zuccaro: (Pictorii) „trebuie să-și îndrepte studiul asupra celei de a treia specii a Desenului („desenul artificial imaginar“, n.n.), căutînd adică invențiuni noi, capricii, născociri felurite și fanteziste, pentru a-și îmbogăți operele, a le împodobi și înfrumuseța (...). Trebuie să ținem seama însă că toate lucrurile cer o anumită rînduială (s.n.), o cale de mijloc, că trebuie să ne ferim de necuviințe și să păstrăm măsura, iar cine n-o are, să caute a o dobîndi, deoarece, dacă niște capricii bine alcătuite sporesc mîreția, celelalte o știrbesc.“³⁴

³³ Cf. M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, 1966, p. 84 (text căruia înțelegerea Manierismului — și aceste pagini — îi datorează mai mult decît o simplă notă de subsol).

³⁴ F. ZUCCARO, *Ideea*, Cartea a II-a, cap. IV.

Taxinomia manieristă („o anumită rânduială“) este totuși de ordin pur subiectiv. Ea este cea capabilă să adune într-un șir omogen atât „invențiuni“ diferite (Zuccaro), cât și „dispozițiuni“ aparent inconciliabile (Lomazzo).

De fapt, Lomazzo ia de la Agrippa de Nettesheim mai mult decât s-a crezut pînă acum. El nu adoptă doar subsolul Filosofiei oculte (în teoria „celor șapte guvernatori“), ci însăși atitudinea — neo-sceptică — din *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liberalium* (Despre incertitudinea și vanitatea tuturor științelor și artelor liberale, 1533): dacă proiectul unei „științe generale“ a omului și a naturii (și implicit a artei) a eșuat, este nevoie de instaurarea unui nou tip de ordine a discursului. Această ordine (taxinomia) plutește deasupra realului, dar se cristalizează temeinic în subiectivitate. Lomazzo propune — în limitele domeniului reprezentării artistice — o „taxinomie“ opusă matematizării renascentiste a Cosmosului și a imaginii. Raportul taxinomia-mathesis absoarbe în cele din urmă cel de-al doilea termen, dîndu-i rangul, decăzut, de „caz special“ de subdiviziune a „taxinomiei“. Aceasta din urmă scapă oricărui control matematic. Axa istoriei se frînge în erudiție, cea a naturii în divinație.³⁵ Raportul cauză-efect devine un raport subiectiv, cu greu decelabil în tabelul taxinomic al tuturor posibilităților.

Dumnezeul lui Lomazzo nu e un Geometru, ci un Imaginativ. Pînă și în domeniul „dispozițiunii“, revoluția manieristă resimte descătușarea primară care este cea a „invențiunii“. Atît în Tratat, cît și în Ideea, conceptul central al noii teorii a artei pare a fi cel de discrezione (tradus cu aproximație prin discernămint).³⁶ Discrezione („arta de

³⁵ M. FOUCAULT, *op. cit.*, p. 48.

³⁶ Pentru discutarea acestui concept, și pentru amănunte, trimitem la R. KLEIN, *op. cit.*, pp. 253 și urm.; G. M. ACKERMANN, *Lomazzo's Treatise ...*, p. 321; idem, *The Structure ...*, pp. 53 și urm., R. P. CIARDI, *Introduzione*, p. XVIII.

a dispune în chipul cel mai frumos și rațional toate celelalte genuri, așa încît să pară un singur tot“³⁷) este noul nume pe care-l capătă în Manierism vechiul concept de dispozițiune. Discernămintul (vezi anexa III) este format dintr-un ansamblu de reguli apte să cristalizeze amestecul încă nesedimentat al „tuturor dispozițiunilor“. Aceste reguli sînt atît de ordin tradițional cît și de ordin pur subiectiv (și, deci, novator). Se poate spune că discernămintul lomazzian este rezultatul impactului pe care-l are „invențiunea“ asupra domeniului, pînă atunci net separat, al „dispozițiunii“. Discernămintul este dispozițiunea activată, stimulată de invențiune.

Toate aceste lucruri vor transpare, în alți termeni, și în Ideea lui Zuccaro.³⁸ Aici, polemica anti-matematică este explicită³⁹, iar taxinomia se manifestă în toată subiectivitatea ei în conceptul de „desen interior“. Toată cartea sa încearcă de fapt să răspundă unei întrebări arzătoare: triumful invențiunii trebuie să coincidă cu triumful unei noi structuri și nu cu cel al haosului asupra Cosmosului. Ei bine, în acest caz, care este structura „invențiunii“, a „taxinomiei“, a „desenului interior“? Trecut prin disciplina aristotelică (și tomistă), Zuccaro se simte obligat să stabilească structura, sondîndu-i geneza. Prima parte a Ideii, atît de stufoasă în ochii cititorului modern, atît de stranie în tentativa ei de stabilire a unor criterii fixe în geneza imaginii, nu este altceva decît un studiu de „preistorie“ a structurii, cu alte cuvinte,

³⁷ LOMAZZO, *Ideea*, cap. XVIII.

³⁸ Analize atente ale gîndirii lui Zuccaro pot fi găsite în C. M. STRINATI, *Studio sulla teoria d'arte primoseicentesca tra Manierismo e Barocco*, în *Storia dell'Arte*, nr. 13 (1972), pp. 67—82 și S. ROSSI, *Idea e Accademia. Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccaro, I. Disegno interno e Disegno esterno*, în *Storia dell'Arte*, nr. 20, 1974, pp. 37—56.

³⁹ „De aceea spun, și știu că e adevărat ceea ce spun, că arta picturii nu-și ia principiile de la științele matematice și nici nu are nevoie să recurgă la ele pentru a învăța reguli și procedee trebuincioase meșteșugului său“ (F. ZUCCARO, *Ideea*, Cartea a II-a, cap. VI).

studiul „posibilităților ei apriorice“. Fastidioasă în stil și conținut, cartea lui Zuccaro este totuși esențială pentru oricine încearcă să pătrundă tainele Manierismului. Ea încununează triumful — manierist și el — al imaginii (al „desenului“) conceput ca „prim motor“. ⁴⁰ Nu întâmplător, în Cosmosul lui Zuccaro (vezi anexa IV), „Desenul“ stă sub semnul Soarelui și, deci, în centrul sistemului planetar al științelor.

Ceea ce aduce nou, și tulburător, mentalitatea manieristă nu este doar o simplă opoziție față de Cosmosul matematic al Renașterii. Lumea manieristă, e adevărat, nu mai este o lume a proporțiilor armonice. În același timp, ea nu este, ca în Evul Mediu, o lume a Verbului. Întoarcerea la evul de mijloc, pe care mulți comentatori o consideră esențială pentru fizionomia Manierismului, ar trebui atent nuanțată. Lumea manieristă nu e nici roștită, nici scrisă. E o lume imaginată ⁴¹.

În articularca acestei lumi imaginate, Manierismul nu poate face însă abstracție de modelul lingvistic. „Templul Picturii“ al lui Lomazzo este un mare op de gramatică picturală în care „cei șapte guvernatori“ au rolul de pilaștri de susținere. Este o transpunere tridimensională a unui imens tablou sinoptic, bazat pe mistica numărului 7 (vezi anexa I și pag. 113), și care epuizează — crede Lomazzo — toate posibilitățile experienței artistice. ⁴²

⁴⁰ *Ibidem*, Cartea a II-a, cap. II, XII etc.

⁴¹ Semnificativă pentru această opoziție cu evul mediu (în care lumea era o Carte, iar pictura, scriitura), este, alături de poziția lui Zuccaro, cea, poate și mai explicită, a lui GABRIELE PALEOTTI, care în *Discorso intorno alle immagine sacre e profane...* Bologna, 1582, discută (în capitolul al V-lea al primei cărți) despre anterioritatea istorică a imaginii asupra scrisului. (Tratatul lui Paleotti este acum accesibil în PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. II, Bari, 1962, pp. 119—509.

⁴² În conceperea „Templului Picturii“ — lucru de altfel mărturisit de autor — a jucat un rol important reînnoirea interesului pentru mnemotehnică. „Teatrul memoriei“ al lui Giulio Camillo este desigur sursa primă de inspirație. Pentru amănunte, vezi FRANCIS A. YATES, *L'Arte della Memoria*, Torino, 1972.

În Templul lomazzian este loc pentru orice tip de combinație, pentru alăturările cele mai meșteșugite. Totul este reprezentabil. De vreme ce lumea există, orice imagine e posibilă.

Față de o altă de tranșantă absolutizare a subiectivității creatoare, până și o imagine de tipul „umbrelei și mașinii de cusut pe masa de operație“, din care secolul nostru și-a făcut, la un moment dat stindard, pălește.

V. I. STOICHIȚĂ

Anexa I

Cei șapte guvernatori

Guvernatori	I Planete cap. IX	II Metale cap. IX	IV Animale cap. XVII	IV Înțelepți cap. XVII
Michelangelo	Saturn	Plumb	Dragon	Socrate
Gaudenzio Ferrari	Jupiter	Bronz	Vultur	Platon
Polidoro da Caravaggio	Marte	Fier	Cal	Hereule
Leonardo	Soare	Aur	Leu	Hermes sau Prometeu
Rafael	Venus	Aramă	Om	Solomon
Mantegna	Mercur	Mercur	Șarpe	Arhimede Alhazen
Tițian	Luna	Argint	Taur	Aristotel

(după R. Klein)

V Poeți Tratat, VI, 21	VI Artiști antici cap. II, XXXVII	VII Părțile artei	VIII Artiști înrudiți cap. XXXVII
Dante	Parrasios	Proporția	Bandinelli Daniele da Volterra Sebastiano del Piombo Marco Pino
Cărți religioase	Timante	Mișcarea	Bernardino Luini Andrea Solario Bern. Ferrari Bern. Lanino
Virgiliu	Amfion	Forma (?)	Maturino Fr. Salviati Luca Cambiaso Lazzaro Calvi Aurelio Luini
Homer	Protogen	Lumina	Cesare da Sesto Lorenzo Lotto
Petrarca	Apelles	Compoziția (?)	Parmigianino Perin del Vaga Il Fattore Rosso Fiorentino Primaticcio A. del Sarto Boccaccino
Sannazzaro	Asclepios	Perspectiva	Foppa Bramante Zenale Buttinone Bramantino Bald. Peruzzi
Ariosto	Aristide	Culoarea	Giorgione Correggio P. Veronese Tintoretto Cei doi Palma Pordenone fam. Bassano Barocci Peterzano

Părțile Picturii, după IDEEA lui Lomazzo

I. PROPORȚIA

- (cap. XIX) 1. egalitate: — pară
— impară
— frintă
2. inegalitate: — multiplă:
— proporție dublă
— proporție triplă
— proporție evadruplă
— supraparțială:
— sesevialteră
— seseviterță
— sesevievartă
— fără nume:
— suprabiparțială
— supratriparțială
— supraevadriparțială
— fără nume: (multiplă + parțială)
— dublă seseviterță
— triplă sesevialteră
— multiplă supraparțială:
— dublă suprabiparțială
— triplă suprabiparțială
— triplă supratriparțială

II. MIȘCAREA

- (cap. XX) 1. umană (corpuri omenești)
2. proporționată (om, animale)
3. vegetală (frunze, flori, copaci)
4. elementală (apă, foc, aer, pământ)
5. neînsuflețită (frîghii, pene, etc.):
— învolburată (pene, văluri)
— fluturată (veșminte)
— purtată (praf, paie)
6. întâmplătoare

III. CULOAREA

- (cap. XXI) 1. în ulei
2. frescă
3. tempera
4. clarobscur
5. umbrire
6. liniară — schiță
— sgraffito

IV. LUMINA

- (cap. XXII) 1. directă
2. reflectată
3. refractată

V. PERSPECTIVA

- (cap. XXIII) 1. generală („ordine hieratică“)
2. particulară („ordine spațială“)
— reprezentată în plan
— racursiu

VI. COMPOZIȚIA

- (cap. XXIV) 1. ordinea (cum se pun în practică cele cuprinse în punctele anterioare)
2. așezarea în spațiu (situarea conform practicii și convenienței)
3. compunerea chibzuită (alcătuirea lucrurilor conform naturii lor)
4. subiectul (tematica)
5. compoziția: — necesară
— semnificată simplă
— semnificată multiplă

VII. FORMA (INVENȚIUNEA)

- (cap. XXV) 1. anatomică (schelet, mădule etc.)
2. contemplatoare (cețele îngerești, sfinți, etc.)
3. semnificată (zodiac, planete etc.)
4. vizibilă (forma regnurilor animal, vegetal, mineral)
5. imaginabilă (zeii păgini)
6. constructivă (clădiri, veșminte etc., conforme cu locul și epoca,
7. demonică (diavoli, furii etc.)
8. accidentală (fulgere, comete, minuni, etc.)

Anexa III

Părțile Discernământului (Discrezione)

„Arta de a dispune frumos și rațional toate celelalte genuri, așa încît să pară un singur tot“.

Lomazzo, *Ideea*, cap. XVIII

1. DISPOZIȚIUNEA
(Disposizione) buna așezare a lucrurilor în compoziție (conform naturii, calității, aparenței, efectului, forme, asemănării)
2. PREGĂTIREA
(Ammaestramento
— siguranța de a
nu greși) a. perspicacitatea (avvertenza)
 b. exemplul (esempio)
 c. comparația (paragone)
 d. deosebirea (differenza)
 e. modul (modo)
 f. aplicarea (maneggio)
 g. subiectul (istoria)
3. DISTRIBUȚIA
(Distribuzione) a. criteriul (ragione)
 b. echilibrul (temperamento)
 c. orînduirea (dispensazione)
 d. adaptarea (commodo)
4. UNITATEA
ÎNTREGULUI
(Unione del tutto) a. potrivirea (convenienza)
 b. cunoașterea (cognizione)
 c. considerația (riguardo)
 d. chibzuința (considerazione)
5. COMPOZIȚIA
GENERALĂ
(Composizione
universale) a. conveniența (decoro)
 b. posibilitatea (possibilità)
 c. cercetarea (discorso)
 d. judecata (cogitazione)

Anexa IV

Universul științelor după IDEEA, lui Federico Zuccaro,
cartea a II-a, cap. XV

1. Saturn — Teologie
2. Jupiter — Științe politice
3. Marte — Știința armelor
4. Soare — Desen (pictură, sculptură, arhitectură)
5. Venus — Alte științe (muzica, medicina etc.)
6. Mercur — Filosofie, Astrologie, Geometrie, Matematică, Gramatică, Retorică, Poezie, etc.)
7. Luna — Arte mecanice

Diviziunea Desenului după IDEEA lui Federico Zuccaro

- I. DESEN INTERIOR: a. divin (I, cap. V)
(cartea I, cap. II) b. angelic (I, cap. VI)
c. uman (I, cap. VII, XI)
— speculativ (I, cap. VIII, XI)
— practic (I, cap. VIII, XI)
— desen interior practic
moral (I, cap. IX)
— desen interior practic
artificial („invențiune“)
(I, cap. IX—X)
- II. DESEN EXTERIOR: a. desen natural exemplar
(cartea II, cap. I) (II, cap. II)
b. desen artificial exemplar
(II, cap. II, III) („numit înde-
obște de către toată lumea
„desen““)
— al artelor figurative
— linear
— clarobscur
— al celorlalte arte
c. desen artificial imaginar (II,
cap. II, IV)

Desenul — „o altă împărțire“ — IDEEA, I, cap. XII

I. SENSIBIL

1. imaginativ
2. cogitativ

II. INTELECTUAL

1. speculativ
2. practic

SUMARUL TRATATULUI DESPRE ARTA PICTURII,
SCULPTURII ȘI ARHITECTURII DE G.P. LOMAZZO

Dedicație 9

Introducere 11

CARTEA ÎNTII

Despre proporția naturală și artificială a lucrurilor

I. Despre definiția picturii 25. II. Despre împărțirea pic-
turii 34. III. Despre însemnătatea și meritul proporției
38. IV. Despre necesitatea și definiția proporției 39. V.
Despre membrele exterioare ale corpului omenesc 41. VI.
Despre proporția corpului omenesc de zece fețe în lun-
gime și lățime 44. VII. Despre proporția zveltă a corpului
bărbătesc de zece fețe 47. VIII. Despre proporția neobiș-
nuită de zece capete 48. IX. Despre proporția corpului
tinăr de nouă capete 50. X. Despre proporția corpului
bărbătesc de opt capete 52. XI. Despre proporția corpului
bărbătesc de șapte capete 54. XII. Despre proporția fe-
meiască de zece fețe 56. XIII. Proporția femeiască de
zece capete 57. XIV. Despre proporția femeiască de nouă
fețe 59. XV. Despre proporția femeiască de nouă capete
60. XVI. Despre proporția femeiască de șapte capete
61. XVII. Despre proporția copilului de șapte capete
63. XVIII. Despre proporția copilului de cinci capete
64. XIX. Despre proporția copilului de patru capete
65. XX. Despre membrele exterioare ale calului și numele
lor 66. XXI. Despre proporția calului văzut din față
și din spate 69. XXII. Despre măsurile calului membru
cu membru 70. XXIII. Despre proporția ordinelor arhi-
tectonice în general 71. XXIV. Despre proporția ordinu-
lui toscan 75. XXV. Despre proporția ordinului doric
76. XXVI. Despre proporția ordinului ionic 78. XXVII.
Despre proporția ordinului corintic 81. XXVIII. Despre
proporția ordinului compozit 82. XXIX. Despre proporția
intercolumniilor și a coloanelor, ajustarea și aspectul lor
84. XXX. Cum măsurile navelor, templelor, edificiilor
și obiectelor sînt luate după corpul omenesc 87. XXXI.
De unde se nasc toate proporțiile 90. XXXII. Despre
forța proporției și cum cu ajutorul ei se pot da coloșilor
mărimile cuvenite 92.

CARTEA A DOUA

Despre atitudinea, conveniența, mișcarea, vigoarea și grația figurilor

I. Despre forța și eficacitatea mișcărilor 95. II. Despre necesitatea mișcării 97. III. Despre trăirile sufletești, originea și deosebiri lor 102. IV. Schimbările aduse corpului de trăirile sufletești 102. V. În ce corpuri au mai multă putere trăirile sufletești 103. VI. Cum corpul se schimbă și datorită imitației 106. VII. Despre mișcările celor șapte guvernatori ai lumii 108. VIII. Cum oricine poate trece accidental prin toate trăirile, dar fiecare în alt fel 111. IX. Despre atitudinile date de tristețe, sfială, răutate, lăcomie, încetineală, invidie, grosolanie și frică 113. X. Despre atitudinile date de curaj, fidelitate, evlavie, dreptate, maiestate și statornicie 116. XI. Despre atitudinile date de îndrăzneală, vigoare, dirzenie, groază, furie, minie, cruzime, aprindere, turbare, asprime, îndrjire, încăpăținare, dispreț, batjocură, ură, îngimfare, trufie și cutezanță 119. XII. Despre atitudinile date de onoare, rang, noblețe, măreție, mărimumie, demnitate, bunătate, bucurie și milă 125. XIII. Despre atitudinile date de încintare, bunăvoință, frumusețe, farmec, curtenie, măgulire, alintare, linguire, dragoste, îmbrățișare, sărut, voluptate, dezmăț, serbare, fast, cîntec, dans, joc, voioșie, seninătate, plăcere, petrecere 129. XIV. Despre atitudinile date de chibzuință, viclenie, iscusință, șiretenie, hoție, cinste, modestie, liniște și de felurite îndeletniciri 136. XV. Despre atitudinile date de credulitate, teamă, umilință, agitație, silință, respect, rușine, înduioșare, naivitate 140. XVI. Despre atitudinile date de durere, uimire, moarte, nebunie, bătărănie, disperare, prigoană, răbdare, toane, epilepsie 145. XVII. Despre felurite alte mișcări necesare 149. XVIII. Despre atracția și respingerea mișcărilor și imbinarea lor 152. XIX. Despre unele mișcări ale cailor 153. XX. Despre mișcările animalelor în general 155. XXI. Despre mișcarea părului 158. XXII. Despre mișcarea feluritelor veșminte 160. XXIII. Despre mișcarea copacilor și a tuturor lucrurilor care se mișcă 162.

CARTEA A TREIA

Despre culoare

I. Despre însemnătatea coloritului 164. II. Despre necesitatea coloritului 166. III. Ce este culoarea, care sînt speciile ei și de unde apare 167. IV. Care sînt materiile de unde se scot culorile 168. V. Ce culori se potrivesc pentru fiecare specie de pictură 169. VI. Despre atracția și respingerea culorilor naturale 170. VII. Ce culori și tonuri dau amestecurile de culori 171. VIII. Despre potrivirea între culorile deschise și închise 172. IX. Despre culorile transparente și cum se folosesc 173. X. Despre rinduiala culorilor cu ape schimbătoare 175. XI. Despre efectele pe care

le produc culorile 177. XII. Despre culoarea neagră 178. XIII. Despre culoarea albă 179. XIV. Despre culoarea roșie 181. XV. Despre culoarea violetă 182. XVI. Despre culoarea galbenă 182. XVII. Despre culoarea verde 183. XVIII. Despre culoarea albastră 184. XIX. Despre alte culori 184.

CARTEA A PATRA

Despr lumină

I. Despre însemnătatea luminii 186. II. Despre necesitatea luminii 188. III. Ce este lumina 189. IV. Diviziunea luminii 191. V. Despre lumina primară 192. VI. Despre a doua lumină primară 193. VII. Despre a treia lumină primară 194. VIII. Despre lumina secundară 195. IX. Despre lumina directă 196. X. Despre lumina reflectată 196. XI. Despre lumina refractată 196. XII. Cum primesc toate corpurile lumină multă sau puțină 197. XIII. Despre efectele generate de lumină pe corpuri în general 199. XIV. Despre efectele luminii pe corpurile de natura pămîntului 199. XV. Despre efectele luminii pe corpurile de natura apei 202. XVI. Despre efectele luminii pe corpurile de natura aerului 204. XVII. Despre efectele luminii pe corpurile de natura focului 205. XVIII. Despre efectele luminii asupra culorilor 206. XIX. Despre efectele luminii pe orice suprafață 207. XX. Cum corpurile trebuie să primească o singură lumină principală 208. XXI. Cum se luminează corpurile 210. XXII. Despre sciografie (studiul umbrelor) 212. XXIII. Despre umbrele corpurilor potrivit vederii anoptice 213. XXIV. Despre umbrele corpurilor potrivit vederii optice 213. XXV. Despre umbrele corpurilor potrivit vederii catoptice 214.

CARTEA A CINCEA

Despre perspectivă

I. Introducere 215. II. Despre însemnătatea perspectivei 220. III. Definiția perspectivei 222. IV. Despre temeuriile văzului în general 225. V. Despre temeuriile văzului în particular 226. VI. Despre razele vizuale 228. VII. Despre ochi ca instrument care vede razele 229. VIII. Despre distanțe 231. IX. Despre obiect 232. X. Despre prima vedere anoptică sau linie reală superioară 233. XI. Despre a doua vedere optică sau linie reală mijlocie 234. XII. Despre a treia vedere catoptică sau linie reală joasă 234. XIII. Despre prima vedere înșelătoare perpendiculară de jos în sus 235. XIV. Despre a doua vedere înșelătoare oblică 235. XV. Despre a treia vedere înșelătoare superioară 236. XVI. Despre a patra vedere înșelătoare mijlocie 237. XVII. Despre a cincea vedere înșelătoare inferioară 237. XVIII. Despre a șasea vedere înșelătoare profundă sau adîncită 238. XIX. Despre flexiune 238. XX. Despre ridicarea corpurilor deasupra liniei de bază 239. XXI. Despre perspectivă în general,

după Bramantino, pictor, arhitect și maestru al perspectivei 239. XXII. Prima perspectivă a lui Bramantino 240. XXIII. Al doilea fel de perspectivă al lui Bramantino 241. XXIV. Al treilea fel de perspectivă al lui Bramantino 241.

CARTEA A ȘASEA

Despre practica picturii

I. Despre însemnătatea practicii 242. II. Despre necesitatea practicii 244. III. Regulile proporției corpului omenesc 248. IV. Regulile mișcării corpului omenesc 255. V. Regulile mișcărilor calului 258. VI. Despre regula coloritului 260. VII. Cum se repartizează culorile în compoziție 265. VIII. Ce culori se potrivesc diferitelor feluri de oameni 268. IX. Despre culorile celor patru umori și cum se alcătuiește din ele carnația oricărui fel de oameni 269. X. Cum umbrele trebuie să urmeze coloritul carnației 270. XI. Cum se îmbină coloritul carnației cu trăirile și mișcările corpului 271. XII. Despre regulile luminii 272. XIII. Regulile perspectivei 273. XIV. Modul de a reda proporțiile naturale așa cum se văd 275. XV. Cum se folosește cadrul amintit 278. XVI. Transformarea proporțiilor geometrice după cum se văd 280. XVII. Despre arta de a prelungi vederea cât dorim și de a face decoruri de scenă folosind cadrul geometric amintit 283. XVIII. Despre arta de a face figuri în relief. 284. XIX. Cum construim prin proiecții coloși și orice proporții 287. XX. Modul de a face perspectiva inversă să pară adevărată, fiind privită doar printr-o deschizătură 291. XXI. Despre câteva reguli generale ale picturii 292. XXII. Ce fel de picturi se pun în cavități, cimitire, biserici subterane și alte locuri triste și funebre 294. XXIII. Ce fel de picturi se cer în bisericile luminoase și în locurile solemne și însemnate 295. XXIV. Ce fel de picturi se potrivesc în locurile unde se face foc și se execută osîndiții 297. XXV. Ce fel de picturi sînt potrivite pentru palatele regale, casele principilor și alte locuri solare 299. XXVI. Ce fel de picturi se fac în jurul fîntînilor, în grădini, odăi sau locuri de petrecere și pe instrumente muzicale 300. XXVII. Ce fel de picturi se cer în școli sau gimnazii, apoi în birturi sau alte asemenea locuri 303. XXVIII. Ce picturi se potrivesc pe fațade 305. XXIX. Compoziția bălărilor și războaielor 306. XXX. Compoziția bălărilor navale 309. XXXI. Compoziția scenelor de răpire 310. XXXII. Compoziția scenelor de dragoste 312. XXXIII. Compoziția scenelor vesele 314. XXXIV. Compoziția ospetelor 316. XXXV. Compoziția scenelor triste 317. XXXVI. Compoziții cuvințioase pentru biserici 319. XXXVII. Compoziția asalturilor 321. XXXVIII. Compoziția scenelor înfricoșătoare 324. XXXIX. Compoziția naufragiilor pe mare 326. XL. Compoziția minunilor 329. XLI. Compoziția jocurilor 330. XLII. Compoziția jertfelor 336.

XLIII. Compoziția triumfurilor 343. XLIV. Compoziția trofeelor 349. XLV. Compoziția clădirilor în general 351. XLVI. Compoziția clădirilor în particular 355. XLVII. Compoziția hermelor 360. XLVIII. Compoziția chenarelor ornamentale 363. XLIX. Compoziția groteștilor 367. L. Compoziția opaițelor, candelabrelor, fîntînilor, epitaforilor, sochurilor, coloanelor, vaselor, intervalelor, figurilor, frunzelor, cvadraturilor, monștrilor, animalelor și instrumentelor 371. LI. Compoziția portretelor după natură 374. LII. Compoziția portretelor naturale cu tilc 382. LIII. Compoziția membrilor corpului omenesc 386. LIV. Compoziția gesturilor și atitudinilor membrilor corpului 388. LV. Compoziția figurilor unele față de altele 390. LVI. Compoziția culorilor și a trăsăturilor felurilor popoare și meleaguri 392. LVII. Compoziția veșmintelor și a cutelor 394. LVIII. Compoziția animalelor 396. LIX. Compoziția culorilor 401. LX. Compoziția culorilor pietrelor prețioase 403. LXI. Compoziția diferitelor instrumente 405. LXII. Compoziția felurilor priveliști 408. LXIII. Compoziția nevinovăției și sincerității copiilor 411. LXIV. Compoziția ghirlandelor, copacilor, ierburilor, fructelor, florilor și metalelor 412. LXV. Compoziția formelor în Idee 415. LXVI. Despre felurile simțăminte omenesci 420.

CARTEA A ȘAPTEA

Despre subiect (istoria) în pictură

I. Despre însemnătatea și necesitatea subiectului, adică a formei în pictură 459. II. Despre forma lui Dumnezeu-Tatăl, a Fiului și a Sfîntului Duh 460. III. Despre forma ierarhiilor și a cetelor îngerești 464. IV. Despre forma oștirii cerești 469. V. Despre forma sufletelor fericite 470. VI. Despre forma lui Saturn, prima planetă după antici 473. VII. Despre forma lui Jupiter 475. VIII. Despre forma lui Marte 479. IX. Despre forma Soarelui 482. X. Despre forma lui Venus 489. XI. Despre forma lui Mercur 496. XII. Despre forma Lunii 498. XIII. Despre forma lui Vulcan, zeul focului 503. XIV. Despre forma Junonei, zeița aerului, și a Nimfelor sale 504. XV. Despre forma lui Okeanos, a lui Neptun, a nimfelor și monștrilor marini 507. XVI. Despre forma riurilor și a Naiadelor, nimfele lor 514. XVII. Despre forma Muzelor 518. XVIII. Despre forma Faimei 520. XIX. Despre forma vînturilor 522. XX. Despre forma Pămîntului 524. XXI. Despre forma lui Pan, a lui Echo, a Satirilor, Faunilor și Silvanilor 528. XXII. Despre forma Nimfelor 531. XXIII. Despre forma corpului omenesc și cum e reprezentată de artiști 532. XXIV. Despre forma oaselor corpului omenesc 535. XXV. Despre forma eroilor, sfinților și filozofilor antici și moderni 538. XXVI. Despre forma oamenilor monștruoși 552. XXVII. Despre forma veșmintelor și a armelor 554. XXVIII. Despre forma tem-

plelor și a altor edificii 561. XXIX. Despre forma unor zei închipuiți de cei din antichitate 568. XXX. Despre forma unor monștri din Infern, a lui Minos și Eac 576. XXXI. Despre forma lui Pluto, a Proserpinei și a Parcelor 580. XXXII. Despre forma celor trei Furii infernale 583. XXXIII. Încheiere 587.

DESPRE FORMA MUZELOR LUATĂ DUPĂ AUTORII ANTICI GRECI ȘI LATINI 593—631.

Gian Paolo Lomazzo

IDEEA TEMPLULUI PICTURII

GIAN PAOLO LOMAZZO IDEEA TEMPLULUI PICTURII

Gian Paolo Lomazzo s-a născut la Milano în ziua de vineri („ziua Citerii”), 26 aprilie, 1538, la orele 17. Principalele evenimente ale vieții sale ne sînt cunoscute cu destulă precizie din autobiografia în versuri publicată în volumul *Rime* (Milano, 1587).

Se ocupă de mic copil cu desenul, iar la 10 ani învață să citească, să scrie și să socotească. Nu după mult timp, intră ucenic în atelierul de pictură al lui Gian Battista de la Cerva, discipol al lui Gaudenzio Ferrari.¹

La vîrsta de 33 de ani (deci prin 1571), confirmînd prezicerea prietenului său Girolamo Cardano (1510—1576), vestit matematician și medic, orbește.

Moare la Milano, în 1600, nu înainte însă de a-și fi sintetizat întreaga experiență artistică dobîndită pînă în anul orbirii în cîteva opuri fundamentale pentru înțelegerea a ceea ce mai tîrziu va purta numele de „Manierism”.

¹ Pentru pictura milaneză a epocii se poate consulta A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano, 1934, vol. IX, tomul VII, pp. 503 și urm. (despre De la Cerva, pp. 549—551); vezi de asemenea GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, *La Pittura milanese dalla metà del XVI secolo al 1630*, în *Storia di Milano*, X, 1957, pp. 688—695.

Înainte de a ne ocupa de acestea, trebuie să ne oprim însă, măcar pe scurt, asupra mediului artistic și intelectual în care s-a format pictorul și teoreticianul Lomazzo.

Operele picturale rămase de la el nu ne permit să-l așezăm pe viitorul autor al Ideii dincolo de media artistică a epocii. Maniera sa este foarte grăitoare pentru modul în care ambianța lombardă încerca să se mențină în pas cu evoluția, destul de accelerată, a artei din restul peninsulei. Desenul lui Lomazzo se leagă, pe linia De la Cerva — Gaudenzio Ferrari, de disciplina gotică a liniei. În scenele istorice se face simțită lecția lui Mantegna; în redarea expresiilor, cea a lui Leonardo. Trupul uman împrumută ceva din eroismul figurilor lui Michelangelo, iar iconografia este aproape în întregime contrareformistă. Toate acestea sînt amănunte care conturează în cele din urmă fizionomia unui artist manierist provincial.²

Mediul lombard, aproape în întregime, se menținea la acea dată în limitele unei periferii picturale, asumate aproape ca o fatalitate. Cei mai importanți artiști care lucrează la Milano sau în Lombardia în veacul al XVI-lea sînt veniți de aiurea: Leonardo, în primul rînd, Bramante sau alții. Artiștii lombarzi mai importanți migrează spre Roma sau spre vreo altă metropolă peninsulară ori europeană. Dintre aceștia trebuie amintiți măcar doi, exemplari prin destinele (și manierele) lor diferite: Arcimboldo, care va face carieră la curtea pragheză a lui Rudolf al II-lea, și Caravaggio, care va alege Sudul (Roma, și apoi, mai departe, Neapole, Sicilia, Malta), ocolit de „șansa carierei”, dar revanșat de o posteritate uriașă. Din coasta lui se va naște aproape întreaga mare pictură a secolului al XVII-lea european. Și tot din mediul lombard va proveni și o altă glorie a Romei baroce, mai tînărul Francesco Borromini.

² Cf. S. STEFANI, *Idea dello stile della pittura di G. P. Lomazzo in uno sconosciuto affresco*, în *Acme*, 1963, 47 I, pp. 41 și urm.

Dar această situație marginală a Lombardiei primește circumstanțe atenuante atunci când ne amintim de condițiile mai degrabă neprielnice care domneau la Milano în acea vreme: despotismul, războaiele, apoi ocupația străină și decadența economică justifică în mare măsură lipsa de strălucire a cetății nordice în comparație cu alte centre italiene.

Cu toate acestea, ambiția intelectuală era departe de a fi stagnantă. Universitatea din Pavia este o capitală culturală de rang european. Iar capitala însăși, orașul Milano, devine, sub administrația cardinalilor Carlo și Federico Borromeo, un mare centru al Contrareformei catolice.

Semnificativ pentru fizionomia culturală a epocii este și fenomenul Academiei, fenomen de care nu va fi străin nici Lomazzo. Printre cele mai importante academii se numără cea din Brescia (Accademia degli Occulti) sau cele din Milano (Accademia degli Inquieti; Accademia del Val di Brenno).³ Din aceste două academii milaneze va face parte și Lomazzo, lucru ce va lăsa urme neîndoielnice asupra scrierilor sale teoretice. Erudiția de tip târziu umanist, cunoștințele muzicale, cele esoterice, magice și cabalistice⁴ sînt explicabile, în mare măsură, prin frecventarea cercurilor celor mai culte ale vremii.

Scrierile teoretice ale lui Lomazzo, impresionante prin volumul lor masiv, dar și prin viziunea înedită („manieristă”) asupra artei, nu apar deci pe un teren complet necultivat.

Printre lombarzii (reali sau de adopțiune) care au lăsat scrieri despre artă (unele cunoscute de

³ Valle di Bregno (Blegno, Blenio sau Brenno) este o regiune care-și ia numele de la riul Brenno care curge în nordul Lombardiei. Întrunirile acestei academii se ținneau însă, după cît se pare, la Milano. A se vedea J. B. LYNCH, *Lomazzo and the Accademia della Valle di Bregno*, în *The Art Bulletin*, XLIII (1966), pp. 210 și urm.

⁴ Pentru amănunte, trîmitem la bogata introducere a lui R. P. CIARDI, la Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle Arti*, Florența, 1973, mai ales pp. XXIX și urm.

noi doar cu numele), trebuie amintiți: Bramante⁵, Bramantino⁶, Foppa, Zenale⁷, Leonardo, Gregorio Comanini⁸, Bernardo Campi⁹, Armenini¹⁰.

Încă din anii tinereții, Lomazzo se exersează în comentariul artistic. Mărturie ne stă așa-numitul *Libro dei Sogni* (compus probabil către 1563—1564), publicat însă, pentru întâia oară, abia acum cîteva ani¹¹. Apar aici deja cîteva dintre temele majore pe care autorul le va dezvolta în operele de maturitate. Acestea, deși apărute la mult timp după pierderea vederii, reflectă desigur stadiul cunoștințelor și al informațiilor vizuale pe care Lomazzo le putuse dobîndi înainte de momentul orbirii. În cazul Ideii există chiar o mențiune în textul lomazzian, care lasă să se înțeleagă că lucrarea ar fi fost „un proiect al vîrstei tinere” (*Dedicație*).

Oricum ar sta lucrurile, prima dintre aparițiile editoriale ale lui Lomazzo este marele *Tratat despre Arta picturii, sculpturii și arhitecturii, tipărit la Milano* (editura G. Ponzio), în 1584. Următoarea scriere teoretică (*Ideea Templului Picturii*), de dimensiuni mult mai reduse, apare în 1590, la aceeași editură milaneză. Între *Tratat* și *Ideea*, Lomazzo publică alte două cărți: *Rime, Milano* (G. Ponzio), 1587, și *Rabisch, Milano* (G. Ponzio),

⁵ Scrierea lui Bramante s-a pierdut. Pentru amănunte, se poate consulta J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, ed. a II-a, Florența, 1956, pp. 144 și urm. și 148 și urm.

⁶ Din tratatul lui Bramantino s-au păstrat doar fragmente. Vezi W. SUIDA, *Bramantinos Traktat über Perspektive*, în *Wiener Jahrbuch*, XXVI, 1906/1907, pp. 355—357 și J. SCHLOSSER MAGNINO, *op. cit.*, pp. 145, 149.

⁷ J. SCHLOSSER MAGNINO, *op. cit.*, pp. 144, 148.

⁸ *Il Figino ovvero della fine della Pittura*, Mantova, 1591.

⁹ *Parere sulla Pittura* (supliment la *Della Pittura* de Alessandro Lamo, Brescia, 1584).

¹⁰ *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587.

¹¹ Pentru soarta acestei lucrări rămase multă vreme în manuscris, se poate vedea R. P. CIARDI, *op. cit.*, pp. LXXXI, căruia îi datorăm și prima ei publicare integrală (în *op. cit.*, vol. I, pp. 1—240).

1589 (un volum de poezii scris într-o limbă sofisticată, erudito-dialectală, folosită de membrii Accademiei di Val di Bregno). În fine, în 1591, același editor din Milano îi publică ultima lucrare antumă, un tratat de iconografie intitulat Della Forma delle Muse¹².

Raportul cronologic real dintre Tratat și Ideea este o problemă spinoasă care a dat mult de furcă celor care s-au ocupat de opera lui Lomazzo¹³. Autorul, de altfel, încurcă el însuși lucrurile, deoarece în diferite pasaje din Ideea sau din Tratat vorbește când despre precedența primului față de a doua, când invers.

Adevărul, așa cum apreciază majoritatea comentatorilor, se află undeva la mijloc: Ideea, deși concepută, în linii mari, înaintea Tratatului, apare posterior nu doar din rațiuni editoriale, ci și din acuză că lucrarea a primit pe parcurs corecturi și adăugiri, asumînd în cele din urmă aspectul (și rolul) unui fel de complement al Tratatului. O confruntare reală cu bagajul de cunoștințe pe care-l posedă autorul în tinerețe a devenit posibilă abia după publicarea integrală a Cărții Viselor (Libro dei Sogni).

Un lucru apare cert: dacă Tratatul avea ambiția să constituie un ghid exhaustiv, apt să fie utilizat de pictorii generației tinere, Ideea accentuează, clarifică, cristalizează substanța teoretică¹⁴.

Ideea a cunoscut mai multe ediții: Bologna, 1785; Roma, 1947, Hildesheim, 1965 (facsimil după ediția princeps). Toate aceste ediții sînt lipsite de note și comentarii. O nouă ediție, adnotată,

¹² Republicat acum de R. P. CIARDI, *op. cit.*, vol. II, pp. 593—631.

¹³ Pentru diferitele ipoteze, a se vedea lucrările lui R. KLEIN, G. M. ACKERMANN și R. P. CIARDI, citate în prefața noastră.

¹⁴ Sintem de acord aici cu R. P. CIARDI, *op. cit.*, pp. LIX-LX, chiar dacă concordanțele și diferențele dintre cele două opere ni se par a fi mai nuanțat tratate de către R. KLEIN, *op. cit.*, (preluat apoi, în linii mari de G. M. ACKERMANN).

îi este datorată lui R. P. Ciardi, și apare la Florența în 1973. O excelentă ediție bilingvă (italo-franceză) cu note și comentarii apare la Florența în 1974, operă postumă a lui Robert Klein.

Cu excepția acestei ediții, versiunea de față este prima traducere integrală a textului lomazzian.

V.I.S.

**Preaputernicului și neînfrîntului senior
Regele Filip de Austria¹, domnul
și stăpînul meu**

Dintre toți marii principii ai acestor timpuri, v-am ales pe maiestatea voastră pentru a vă închina această lucrare, neîndoindu-mă că, deși este un dar umil și nevrednic, o veți primi cu bunătate și îngăduință, dată fiind aleasa mărinimie prin care, întocmai ca și prin celelalte virtuți eroice și prin măreția statelor voastre, îi întreceti pe ceilalți principii, nu numai din veacul acesta, dar și din cele trecute. În șovăiala cugețului meu, izvorită din însăși nevrednicia acestui dar, nimic nu m-a îmbărbătat însă mai mult decît gîndul că, dintre toate artele liberale cu care vă delectați, cea mai dragă vă este preanobilă artă a picturii². Căci am înțeles că, deși meșteșugul cu care am clădit acest templu (cum mi-a plăcut să-l numesc³) este grosolan și neșlefuit,

¹ Filip al II-lea, regele Spaniei, sub dominația căreia se afla ducatul Milano, patria lui Lomazzo.

² Artele liberale consacrate erau cele șapte grupate din Evul Mediu în trivium (gramatica, retorica, dialectica) și quadrivium (aritmetica, geometria, astronomia, muzica); însă după mai bine de un secol și jumătate de dispute și argumentări privind demnitatea artelor plastice, acestea erau promovate de toți teoreticienii în categoria celor liberale.

³ Lucrarea de față constituie fundamentarea teoretică a regulilor didactice expuse de Lomazzo în amplul său *Tratat de pictură, sculptură și arhitectură* publicat în 1584. Conform tendințelor existente în epocă (de ex. Giordano Bruno, F. Zuccaro sau G. C. Delminio, pe care-l va cita

totuși, dată fiind noblețea materiei din care este alcătuit, adică pictura, și dragostea și prețuirea maiestății voastre față de această artă, nu veți pregeta ca, printre multele voastre griji, să vă plecați citeodată ochii asupra lui și să-l priviți cu bunăvoință. Această lucrare născută în anii tinereții mele, am zămislit-o în ceasurile cînd, obosit de pictură, simțeam nevoia de odihnă, și nu găseam altă desfătare mai plăcută decît aceea de a cerceta și a iscodi tainele artei cu care mă îndeletniceam zi de zi. Acum, luînd-o din nou în mînă, am cizelat-o și am îmbunătățit-o cît am putut⁴. În ea se vorbește cu rînduială despre toate părțile principale ale picturii, adică despre proporție, mișcare, colorit, lumină și perspectivă, despre compoziție și, în sfîrșit, despre forma tuturor lucrurilor ce pot fi redată cu penelul.

Această scriere are a fi spirit și lumină pentru celălalt tratat de pictură, în care am vorbit pe larg despre toate aceste părți. Căci avusesem de

ca sursă directă de inspirație), el a urmărit să integreze pictura într-un sistem filozofic, structurîndu-i elementele într-o viziune arhitectonic-cosmologică (explicată în cap. IX și urm.).

⁴ Cronologia și structura scrierilor lui Lomazzo a fost mult discutată, fiind argumentată pe larg de R. P. CIARDI în *Introducerea* ediției din 1974 (p. LII—LX). Din diversele mențiuni făcute de autor în cartea de față ca și în celelalte lucrări, precum și din conținutul acestora, se impun următoarele constatări: ideile principale din *Tratat* și din *Ideea* există în germene încă din lucrarea de tinerețe *Libro dei sogni* (scrisă la 25 de ani și nepublicată). Cele două tratate sînt complementare, dar de sine stătătoare, avînd la bază un substrat filozofic diferit: aristotelic în *Tratat* și neoplatonic în *Ideea*, cu implicații astrologice schițate în primul și predominante în al doilea. Aceste lucrări au fost probabil concepute și redactate paralel, îndeosebi după vîrsta de 33 de ani, cînd Lomazzo orbînd, se va dedica exclusiv scrisului. Acest paralelism (cu inerente decalaje) e demonstrat chiar de mențiunile făcute de autor, ce vor fi semnalate pe parcurs. Unele capitole din *Ideea* sînt evident redactate după apariția *Tratatului*, denotînd lecturi și orientări absente în acesta. La alcătuirea dedicației și a introducerii s-au folosit și fragmente vechi, unele destinate inițial *Tratatului*, cu inadvertențe inevitabile, dat fiind că revederea textului

53 a fost desigur încredințată altor persoane.

gînd și chiar începusem să desenez figurile cu ajutorul cărora să se poată înțelege mai limpede întreaga rînduială de a folosi și a pune în practică toate învățăturile cuprinse în acele reguli și îndrumări. Lucru care ar fi fost de mare folos nu numai celor ce practică acest meșteșug, dar și celor ce se îndeletnicesc cu teoria. Însă n-am apucat să-l duc la bun sfîrșit, deoarece am rămas orb tocmai în floarea vîrstei, cînd abia împlineam treizeci și trei de ani⁵. Ca atare, dedicîndu-mă cu totul teoriei, m-am îngrijit doar să întregesc aceste reguli și observații printr-o cercetare neconținută și trudnică, dar care nu mi-a fost niciodată o povară, ci întotdeauna o bucurie și o plăcere la gîndul că vorbeam despre o artă atît de nobilă și de prețuită, singura care — ajungînd prin cel mai ales simț al corpului omenesc⁶ la judecata de unde ia naștere și, unindu-se cu aceasta, ne aduce adevărata cunoaștere a frumuseții lucrurilor create; și de asemenea la gîndul folosului pe care-l puteam aduce, arătîndu-le altora calea cea mai scurtă și lesnicioasă de a imita natura și de a se lua la întrecere cu ea, fapt în care constă toată arta picturii⁷. Iar lucrul acesta

⁵ Faptul e menționat și în scrierile publicate anterior, adică în *Autobiografia* în versuri, adăugată la sfîrșitul culegerii de *Rime* (1587) și în *Tratatul de pictură* (1584), unde însă Lomazzo spune că și-a pierdut vederea „la vîrsta de 32 de ani”, iar în ultimul capitol (VII, 33, p. 589), „în al treizecelea an al vieții”. Inconsecvența se datorează probabil faptului că orbirea a survenit treptat, de vreme ce îi fusese pronosticată dinainte de medicul Cardano și de astrologul Gerolamo Vicenza (*Autobiografie*, p. 538). Lucrarea de față s-a publicat cînd avea 52 de ani.

⁶ LEONARDO spune că ochiul este *signore de' sensi* (*Tratat*, nr. 12) și tot acolo găsim afirmația că el reflectă frumusețea universului (nr. 20).

⁷ Această succintă definiție a picturii marchează o evoluție față de cele din *Tratat*, unde rolul picturii era să redea cît mai fidel natura: „Pictura este ... imitarea și, ca să zicem așa, maimuța naturii (*simia de l'istessa natura* — I, 1, p. 26; v. și V, 1, p. 217). Aici ea îi este rivală, deoarece creează ca și ea forme și frumusețe — poziție tipică pentru sfîrșitul sec. al XVI-lea, cînd modelul artistului nu mai este natură imperfectă; cîi Ideea, con-

de prea puțini poate fi înțeles fără lumina regulilor și învățăturilor.

Ar mai rămîne să arăt pricinile care m-au îndemnat să închin această scriere a mea maiestății voastre și nu altui principe. Dar ele pot fi lesne bănuite de toată lumea, dat fiind că oricine știe că temeiul de căpetenie pentru care scriitorii își închină operele unor principii și mari seniori este acela de a le vedea apărute prin autoritatea acestora de mușcăturile celor invidioși și clevețitori; și de asemenea știe oricine că nu-mi puteam alege un ocrotitor mai de seamă, atît prin măreția rangului cît și prin aceea a meritelor, decît pe maiestatea voastră, pe care darnica mină a Domnului v-a înzestrat cu toate harurile rivnite de muritori, așa încît nimeni din cei de azi sau de ieri nu vi se poate asemui. Dar despre lucrul acesta nu e locul a vorbi într-o scurtă scrisoare dictată de o gură nepricepută, fiind un subiect vrednic de poeme ilustre și cronici. Voi spune doar atît că, datorită cunoștințelor voastre despre pictură și prețuirii pe care i-o arătați, am socotit că acest rod al meu n-ar fi fost apărut de ocrotirea nici unui principe atît de bine ca de maiestatea voastră, care, nu numai cu scutul autorității, dar și cu acela al judecării veți putea și veți căuta să îl apărați. Binevoiti așadar să-l primiți cu acel zîmbet și acea privire senină ce vă stau în fire, prețuind în el doar marea dragoste, respectul și credința față de strălucitul vostru nume, cu care sfios vi se înfățișează. Căci în rest știm prea bine, și el, și eu, că sintem nevrednici să ne arătăm înaintea voastră, și cu atît mai puțin să fim primiți și priviți cu bunăvoință.

La Milano, în 15 decembrie 1590

Preaplecat slujitor și vasal al maiestății voastre

GIO. PAOLO LOMAZZO

ceptul elaborat de artist, după noile cerințe estetice. A se compara cu afirmația similară, dar mai reținută, a lui L. DOLCE, cu trei decenii în urmă, în *Dialog despre pictură*, (*Secolul de aur al picturii venetiene*, trad. Oana Busuiocanu, Meridiane, 1980, p. 295).

CAPITOLUL I

Cuvînt către cititor

M-am hotărit să vorbesc în aceste file despre preanobila artă a picturii, înfățișînd-o ca pe un templu, în care părțile ei să se vadă limpede și așezate cu rânduială. Iar eu socotesc că nici nu s-ar putea vorbi despre un subiect mai frumos sau mai nobil, de vreme ce prin pictură a înfrumusețat și a împodobit Dumnezeu cel înalt nu numai universul, dar și mica noastră lume¹, pe care a zămislit-o după propria-i asemănare, zugrăvind cerurile, stelele, soarele și cuprinsul pămîntului, apele și toate contururile lucrurilor în minunatele culori ale elementelor². Așadar pictura a fost un mijloc preainalt ales de Dumnezeu dintre toate celelalte pentru a-i arăta omului slava și atotputernicia sa, făcîndu-l părtaş la tot ce era mai bun și mai frumos din ceea ce zămislise.

¹ Traducere a termenului grec *microcosmos*, cunoscută expresie a lui Democrit, frecvent folosită în epocă (DOLCE, *op. cit.*, p. 299, ZUCCARO, în acest vol., p. 388). Imaginea lui Dumnezeu ca pictor suprem provine de la Sf. Augustin (*De Genesi ad litt. lib.*) și e des invocată ca argument al nobleței artelor plastice (Varchi, Pontormo, Pino, Dolce, etc.).

² Afirmatia pare ecoul unor teorii mai vechi, care susțineau că numărul culorilor este dat de cele 4 elemente primordiale: roșu de la foc, albastru de la aer, verde de la apă, cafeniu-cenușiu de la pămînt (albul și negrul nefiind considerate culori). Aceasta e teoria lui ALBERTI, *Della pittura*, ed. cit., p. 63, pe care de altfel Lomazzo n-o împărtășește, enumerînd în *Tratat șapte culori*.

Cum cu arta aceasta m-am îndeletnicit neîncetat încă din copilărie, fie punînd în practică ceea ce mă învăța teoria și contemplarea asupra ei — atîta timp cît mi-a fost dat să mă bucur de lumina ochilor — fie cu teoria, după ce mi-am pierdut vederea, mi-a venit gîndul să adun tot ce am deprins în această privință, fie citînd, fie practicînd-o³. Și cu toate că această artă este atît de dificilă și plină de taine, încît nu se află cuget pe lume care, gîndindu-se să trateze despre ea, să nu se simtă speriat și descumpănit, n-am pregetat totuși să mă apuc de această muncă, punîndu-mi nădejdea în Dumnezeu, care, înduplecat de rugile mele smerite și fierbinți, va împlini cu harul său lipsurile mele, astfel încît să pot zugrăvi, măcar în parte, acest tablou. Iar intrînsul vor fi arătate, așa cum le înțeleg eu, toate armoniile, proporțiile și măsurile care se cer în pictură spre deplina și desăvîrșita ei frumusețe.

Cum sînt din fire tot atît de hotărit să-mi arăt deschis gîndurile, pe cît sînt de dornic să le lămuresc, voi spune fără înconjur ce anume urmăresc în acest tratat, fără a mă ascunde după vîlul unor închipuiri, și fără a căuta prin cuvinte frumoase și împodobite să par altfel decît sînt cu adevărat, singurul meu țel fiind acela de a înfățișa cît mai limpede ceea ce am de spus despre această artă⁴. Așadar, după cum spuneam, gin-

³ În *Autobiografia* rimată Lomazzo a dat un întreg catalog al picturilor sale, dar despre epoca formării spune doar atît: „Astfel crescînd, mi-a fost mintea mereu la desen; iar între timp m-am dus pînă la zece ani la un profesor, unde am învățat scrisul, cititul și socotitul, iar apoi desenul. După aceste începuturi m-am apucat de pictură, sub îndrumarea unui discipol al răposatului Gaudenzio Ferrari, un pictor vrednic numit Gian Battista della Cerva“ (p. 529). Acest unic maestru e cunoscut mai mult din documente. Cît despre cultura destul de vastă pe care o dovedește Lomazzo, ea trebuie să fi fost acumulată doar prin lecturi și frecventarea cercurilor de intelectuali milanezi, căci în nici o scriere n-a menționat că ar fi urmat cursurile vreunei școli.

⁴ Aluzie probabil la autori anteriori, care recurgeau la diverse procedee de literaturizare pentru a da mai multă pondere disertațiilor despre artă: ficțiunea dialogului la

dul meu de căpetenie este acela de a explica sau, mai bine zis, de a schița în clarobscur toată arta picturii, cu rânduială și mai ales prin teorie, care nu se va îndepărta însă prea mult de practică, îmbinându-se cu aceasta prin cuvenitele mijloace, după cum își va putea da seama oricine îmi va citi rindurile. Iar pentru a o face cit mai limpede și mai ușor, am arătat mai întâi ce este această nobilă artă, căci așa a fost socotită de cei din antichitate. Ca atare, pe vremea lui Pamphilus s-a hotărât ca ea să fie așezată pe prima treaptă a artelor liberale⁵, și la fel este privită și în zilele noastre. Apoi am împărțit-o în genuri, iar acestea în specii și părți, alcătuiindu-mi volumul din tot atâtea cărți, în care se vorbește pe rind despre virtutea și facultatea fiecărui gen și apoi despre speciile și calitățile lor⁶; dar cum nici unul din aceste genuri nu poate fi desăvârșit prin sine însuși fără sprijinul și tovarășia tuturor celorlalte, tot astfel ele nu vor putea fi cunoscute desăvârșit cită vreme nu vor fi cunoscute și înțelese toate, în-deosebi pentru că în ultimul dintre ele, prin care pictura își atinge împlinirea, ies la lumină toate celelalte mai limpede decît oricînd, el însuși fiind legat de toate și definindu-le facultățile prin sine și prin speciile și cauzele sale instrumentale⁷. Și

Pino și Dolce, compoziția în versuri la M. Boschini, expunerea înflorit aulică la Varchi, etc. (Cfr. CIARDI, p. 246, n. 4).

⁵ Afirmație luată din PLINIUS, *Nat. hist.*, XXXV, 77, constituind un argument principal în îndelungata polemică pentru integrarea artelor plastice în rîndul celor liberale. (Idem VARCHI, *Della maggioranza delle arti*, ed. cit., p. 35, P. PINO, *Dialog despre pictură*, p. 194 și 197, DOLCE, *Dialog despre pictură*, p. 281, etc.).

⁶ După cum s-a spus, această introducere comportă fragmente evidente legate de *Tratatul de pictură*. În cazul de față însă, nu sîntem de acord cu R. P. CIARDI, care afirmă (p. 246, n. 6) că aici autorul „se referă la *Tratat*, unde pictura este de asemenea împărțită în șapte părți.” Acestea nu s-au menționat deocamdată, iar simpla lectură a sumarului demonstrează că este vorba de diviziunile folosite în *Ideea*.

⁷ În diviziunea folosită de Lomazzo, ultimul gen (*parte a picturii*) este *forma*, care, așa cum va fi definită în cap. XXV și în cartea a VII-a din *Tratat*, ajunge să se iden-

cu toate că așa fi putut înfățișa apoi prin desene ceea ce spusesem că trebuie făcut pentru practicarea lăudabilă a acestei arte, m-am răzgîndit însă⁸, deoarece ele ar fi dus mai degrabă la nelămuriri și incurcături, decît la o mai bună înțelegere.

În ce privește metoda folosită, preceptele, observațiile și alte lucruri însemnate de mine în acest tratat, vreau să apun doar că nu le-am luat de la nici un autor, ci le-am izvodit eu însumi pe toate prin îndelungi și stăruitoare, dar plăcute strădanii. Ca atare, cititorul nu va găsi nimic care să fi fost scris sau arătat în lucrările cunoscute. Mărturisesc că au existat în toate laturile picturii oameni admirabili și desăvîrșiți în practicarea lor, dar nici unii care să fi lăsat învățături despre ele, așa cum se arată la locul cuvenit⁹.

Așadar, cu ajutorul acestei științe despre care am mai scris și acum scriu din nou — din care purced toate cauzele și temeiurile înțelegerii și practicării artei, deslușite din însăși firea lucrurilor prin cercetări pătrunzătoare — se va ajunge la o cunoaștere limpede și se va înțelege prin vădite temeiuri în ce fel trebuie făcut fiecare lucru, lămurindu-le prin toate mijloacele. Ceea ce nu ne dă, și nici nu ne poate da practica singură; căci ea ajunge doar să redea în imagini — cu ajutorul și înlesnirea sculelor și a culorilor — ceea ce i-a zugrăvit întîi teoria¹⁰, iar redarea este cu

tifice cu *istoria* (subiectul), sau cu *invențiunea*, constituind baza oricărei reprezentări (v. p. 172). Ca atare, precizează CIARDI (p. 246, n. 7), celelalte părți devin „cauze instrumentale”.

⁸ Acest fragment pare scris înainte de pierderea vederii.

⁹ Afirmații similare la începutul și sfîrșitul *Tratatului* (Introd., p. 24 și VII, 33, p. 588). Totuși cap. IV al lucrării de față este dedicat autorilor care au scris despre artă, infirmînd deci aceste spuse.

¹⁰ Sensul acestor doi termeni se va preciza în cap. VIII. În *Tratat*, Lomazzo dă următoarea definiție: „Pictura se împarte în teorie și practică. Teoria dă preceptele generale pe care trebuie să le respecte oricine vrea să devină renumit în arta aceasta. Practica dă reguli de prudență și judecată, arătînd cum trebuie aplicat ceea ce s-a spus și s-a imaginat în general.” Afirmația că aceasta ar fi

atit mai apropiată de adevăr cu cât e călăuzită de artă ¹¹, după cum o știu aceia care, lipsiți de știință și artă, lucrează bizuindu-se doar pe practică, iar după ce s-au străduit ani și ani în sir, nu ajung în cele din urmă cu nimic mai buni decit înainte, ci chiar din ce în ce mai stingaci, făcând figuri lipsite de orice merit și însemnătate. Dimpotrivă însă, cei ce au avut cunoștințe privitoare la vreunul din aceste genuri, s-au dovedit mai destoinici în acel gen decit în celelalte, așa cum vom arăta mai apoi cu exemple, cind vom vorbi despre guvernatorii fiecăruia dintre ele ¹².

Prima carte va trata despre discernămint, ca pregătire și învățătură generală, deoarece în ea se va vorbi pe scurt despre toate părțile picturii, care vor fi tratate fiecare în parte în cîte una din cărți, acestea fiind șapte la număr, adică cinci privitoare la teorie și două la practică. Părțile teoretice sînt proporția, mișcarea, coloritul, lumina și perspectiva; căci după cum știe oricine, nu se poate reprezenta nici o figură fără a îmbina laolaltă aceste părți, pentru că nu se poate reda proporția fără perspectivă, și nici mișcarea fără colorit, care să înfățișeze totul, sau fără distribuirea luminii în locurile potrivite; astfel, toate cinci intră ca teorie la un loc în pictură. Celelalte două sînt: pe de o parte practica, cea care ne învață cum să punem în aplicare părțile mai sus amintite, dindu-i fiecăreia locul cuvenit și ară-

o „despărțire simplistă... care rupe spectaculos armonia factorilor mintali și materiali“ (P. BAROCCHI, *Scritti d'arte*, p. 971, n. 1), sau un „deconcertant dualism al gândirii și execuției“ (N. IVANOFF, citat în aceeași notă) ni se pare exagerată, ruptura producindu-se mai degrabă în termeni, impusă de o necesitate didactică. (A se vedea CIARDI, *Introd.*, p. LXI). Dealtfel chiar VITRUVIU spune că „fiecare artă comportă două laturi distincte: practica și teoria“ (I, 1).

¹¹ La Lomazzo se întîlnesc doi termeni cu semnificații diferite: *realță*, adevărul realității nemijlocite, și *vero-verità*, adevărul reprezentării artistice realizată prin Idee în conformitate cu regulile artei.

¹² De la cap. IX înainte se explică semnificația acestor „guvernatori“, și care sînt cele șapte *genuri* ale picturii. 60

tînd cum să compunem tot ce poate gîndi mintea omenească; pe de altă parte forma, prin care se înfățișează tot ce poate fi supus simțului văzului ¹³, începînd cu Dumnezeu și sfîrșind cu adîncurile genunei; drept care pictorii vor găsi fără osteneală adunat la un loc ceea ce ei, după mult timp și strădanii, n-ar fi găsit poate în cărți sau în picturile altora ¹⁴.

Iar acestea vor fi părțile circulare ce alcătuiesc templul picturii, ca șapte ziduri, așezînd primele cinci dedesubt, iar celelalte deasupra drept boltă, adică întîi practica și apoi forma în partea de sus a construcției noastre, în care oricine va putea să privească pictura în întregimea și farmecul ei, dacă o va cerceta din dorința arzătoare de a o cunoaște și-i va desluși cu luare-aminte întreaga alcătuire, luînd-o parte cu parte. Astfel va afla cu plăcere și fără nici o osteneală ceea ce eu am putut culege și înfățișa altora în acest templu doar după cercetări îndelungate, trudnice și neîntrerupte, zburînd ca o albină harnică și dibace în jurul celor mai laudate opere de pictură și al tuturor cărților în care am socotit că s-ar putea găsi ceva legat de această artă. Și va vedea totodată cu cită nepărtinire și lipsă de invidie față de laudele cuvenite altora i-am amintit pe toți cei ce au adus o strălucire amintitei arte, arătînd în ce privință au avut fiecare mai mult merit și măiestrie. Cu care nepărtinire aș dori și eu să fie citite și judecate roadele strădaniei mele, spre a nu fi lipsite de acea modestă și singură prețuire

¹³ Tot acest paragraf pare vestigiul unei introduceri destinate inițial *Tratatului*, care este alcătuit din șapte cărți, tratînd fiecare despre cîte una din părțile enumerate aici. Aceeași împărțire e folosită și în *Ideea*, unde însă schema este sensibil deosebită, cele șapte genuri sau părți fiind reluate de cîte trei ori. În schimb prima carte destinată discernămintului lipsește din *Tratat*, subiectul fiind abordat în cap. III din *Ideea*. Pentru aceste interferențe v. n. 4 la p. 53.

¹⁴ Afirmația este evident legată de cartea a VII-a a *Tratatului*, care constituie un vast repertoriu iconografic al tuturor lucrurilor concrete sau abstracte. (A se vedea *Sumarul Tratatului*, anexa VI în acest volum.) 61

ce li se cuvine, adică pentru osteneala și dorința mea de a le fi de folos din toate puterile iubitorilor de pictură¹⁵.

CAPITOLUL II

Despre însemnătatea învățăturii în artă¹ și despre felurimea înclinațiilor

Faptul că arta picturii este în sine atît de anevoioasă, îndeosebi la prima apropiere, a fost pricina pentru care ea e mult mai puțin înțeleasă decît ar fi, poate, dacă nu ni s-ar înfățișa de la început atît de greu de pătruns; și totuși cunoașterea ei, care e spiritul și sufletul² practicii, este necesară în asemenea măsură, încît fără ea practica nu poate ajunge la o realizare merituosă. Căci între ele trebuie să existe aceeași potrivire care e între suflet și trup, dat fiind că ea duce la acele rezultate ce par adevărate minuni oricui le vede. Și este neîndoielnic că practica ajunge cu atît mai desăvîrșită cu cît este mai îndeaproape călăuzită de artă. Fiindcă, de fapt, în reprezentarea la care duce, ea nu înseamnă altceva decît umplerea unui spațiu construit în mod necesar după regulile și cu participarea științei³; iar prin

¹⁵ Reproducem remarcă judicioasă a lui CIARDI, și anume că, deși în tinerețe Lomazzo a călătorit nu numai prin Italia (sigur la Roma), ci și în străinătate (Olanda), deoarece a orbit pe la 33 de ani „a putut vedea mult mai puține opere decît a citat și a descris... Operele amintite sînt mai mult stampe și gravuri, probabil desene și copii“, care poartă amprenta celui ce le-a copiat. În plus, interpretările critice sînt tributare surselor sale de informație, în primul rînd Vasari, apoi Dolce și Pino, de la care preia adesea și descrierea și aprecierea, ba uneori și notațiile eronate. (Introd., p. LXXIX)

¹ Termenul *arte* are la Lomazzo sensul latin și mai ales medieval, care implică deci un proces didactic.

² Pentru sensul acestor termeni v. n. 4 la p. 381.

³ Definiția subliniază importanța aspectului intelectual al artei, care constituie una din ideile de bază ale acestei lucrări, oglindind o orientare tipică pentru tratatistica din a doua jumătate a sec. al XVI-lea.

aceasta judecata se subțiază și se ascute în asemenea măsură, încît se poate spune fără greș că natura însăși nu ajunge să dea atîta frumusețe și desăvîrșire unui subiect și nici să-l facă mai plăcut la vedere, sau să ne apropie mai mult de imaginea minunată a celei dintîi zidiri a lui Dumnezeu, arătîndu-ne propria-i desăvîrșire prin părțile sale armonios imbinat laolaltă, așa cum o arată omul. Căci acesta, cuprinzînd în sine toate proporțiile și potrivirile universului, se arată ochilor noștri mai frumos, mai bine făcut și mai minunat decît universul însuși⁴. Drept care socotim neîndoielnic că lucrurile, cu cît sînt înfățișate mai proporționate, după o judecată mai chibzuită, fără prisosuri de cantitate și mărimi nemăsurate⁵, cu atît sînt mai desăvîrșite și minunate, aducînd mai multă desfătare celor ce le privesc.

Iar cine vrea să vadă în pictură lucrul acesta să privească operele terminate (deși sînt puține) ale lui Lionardo Vinci, cum este nudul *Ledei* și portretul *Monei Lisa* napolitana, care se află la Fontana di Beleo în Franța⁶, și va înțelege în ce măsură arta întrece natura⁷ și atrage cu mai multă putere privirile cunoscătorilor. Lucru pe care îl va vedea de asemenea și în operele celorlalți guvernatori ai artei, după cum se va arăta mai departe; totodată își va da seama că măiestria e felurită după felurimea înclinațiilor⁸ hără-

⁴ Ideea lui Protagoras că omul e măsura tuturor lucrurilor, citată de PLATON (*Cratylus*, 386 a) se întîlnește în mai toate scrierile despre artă, preluată de obicei din Vitruviu sau prin literatura umanistă neoplatonică.

⁵ Formularea neclară în original.

⁶ *Leda*, operă pierdută, amintită în *Rime* și descrisă în *Tratat* (II, 15, p. 144), e atestată la Fontainebleau în 1623 și 1692—94 în descrieri și inventare. S-au păstrat copii, printre care o pinză la Gal. Borghese din Roma și un desen la Luvru. *Monna Lisa*, astăzi la Luvru, este citată în *Tratat* (VI, 51, p. 378) alături de *Gioconda*, ca și cum ar fi două picturi diferite (cfr. CIARDI, p. 249, n. 4).

⁷ A se vedea n. 7 la p. 54.

⁸ În orig. *genio*. Noțiunea de talent, ca și aceea de geniu, nu era încă limpede conturată, nici conceptual, nici terminologic (se foloseau paralel *ingegno*, *talento*, *mente*, *ge-*

zite fiecăruia, care se dezvăluie cu atît mai puternic şi ne duc la o treaptă mai înaltă de desăvirşire cu cît izbutim să ni le cunoaştem şi să le urmăm, adăugîndu-le arta şi învăţătura cuvenită.

Iar pentru a spune adevărul, de aici se trage faptul că, acestea fiind greu de cunoscut, cei mai mulţi nu-şi înţeleg însuşirile, înclinaţiile şi chemarea, neizbutind să dobîndească vreun merit, deşi se dăruiesc cu totul picturii, pentru care nu-şi precupeţesc nici o strădanie; pe cîtă vreme cel ce-şi cunoaşte şi îşi urmează înclinaţiile, lesne ajunge pe culmile desăvirşirii în acel gen pentru care este înzestrat, aşa cum s-a văzut la Rafael Sancio. Căci de aceea a făcut el într-un timp atît de scurt ceea ce nu mai făcuse nimeni vreodată în mult mai mulţi ani, deşi era la fel de bun în toate celelalte genuri⁹, aşa încît şi-a încheiat viaţa la treizeci şi şapte de ani ajuns la o asemenea măiestrie, încît mai sus nu se putea înălţa. Înclinaţiile şi le-a cunoscut şi Polidoro da Caravaggio, cu un ochi atît de pătrunzător, încît, deşi avea douăzeci de ani cînd s-a apucat să înveţe pictura, în patru-cinci ani a întrecut prin vigoarea desenului, a invenţiunii¹⁰ şi prin meşteşugul clarobscurului pe oricare din pictorii vechi sau noi. Iar după ce a umplut şi a împodobit toată Roma şi regatul Neapole cu minunate faţade pictate, a fost ucis cînd abia ajunsese la vîrsta de patruzeci şi patru de ani¹¹. Au ştiut de asemenea să-şi

nio), aşa încît am evitat folosirea acestui cuvînt acolo unde nu era indispensabil.

⁹ Aceeaşi afirmaţie la DOLCE (p. 325), care ţine să-l înalte pe Rafael, diminuîndu-l pe Michelangelo. Ea contrastează cu spusele lui VASARI. (*ed. cit.* p. 569), care menţionează că Rafael a încercat să facă nuduri puternic reliefate anatomic, dar „văzînd că în această privinţă nu putea ajunge la perfecţiunea lui Michelangelo, s-a gîndit... că printre pictorii desăvirşiţi se pot număra şi cei care ştiu să redea bine şi graţios invenţiunile scenelor“. Ceea ce confirmă, de fapt, ideea de bază a acestui capitol.

¹⁰ A se vedea definiţia acestui termen la p. 172.

¹¹ Detaliile biografice, ca şi elogiile, concordă cu cele din VASARI (p. 662), care însă, privitor la debutul lui

cunoască în parte vocaţia Camillo Boccacino, Cesare di Sesto¹² şi alţi artişti preţuiţi, care, luînd aminte încotro îi minau înclinaţiile şi chemarea firii lor, şi-au urmat de tineri acele porniri, rămînîndu-le credincioşi pînă la moarte. Dar cei ce şi-au ascultat la început pornirea, în anii tinereţii, iar apoi, nesocotînd-o, s-au apucat să-i imite pe alţii, cu înclinaţii diferite de ale lor, biziindu-se doar pe deprinderile meşteşugului, de unde la început făceau lucrări vrednice de toată lauda, şi-au pierdut maniera dintîi şi, dedîndu-se alteia, au mers treptat din rău în mai rău. Iar din aceştia ar fi mulţi de amintit, atît dintre cei vechi, cît şi dintre cei de astăzi.

Să nu zică nimeni că lucrul acesta se întîmplă din pricina zgîrceniei principilor sau a strîmtoării mai tuturor pictorilor, care-i sileşte să lucreze urmînd calea cea mai grabnică şi mai lesnicioasă¹³. Căci ei se canonesc mult mai mult străduindu-se să-i imite pe alţii şi neascultînd propria lor înclinaţie, din care izvorăşte toată uşurinţa şi harul meşteşugului, şi de aceea nu se mai îndură să-şi ia mina de pe tablou¹⁴ şi nu mai isprăvesc de migălit lucrările, care pînă la urmă le ies lipsite de vlagă, după cum singuri o simt şi îşi dau bine seama. Sînt însă, dimpotrivă, mulţi

Polidoro, precizează: „Pînă la 18 ani a cărat covata cu var pentru meşterii zidari“.

¹² Camillo Boccacino (Cremona, 1501—1546) este amintit în repetate rînduri cu elogii, atît în *Ideea*, cît şi în *Tratat*, unde e menţionat alături de Michelangelo, Correggio sau Giorgione pentru colorit (p. 201). Cesare da Sesto (Sesto Calende, 1477—Milano, 1523), de asemenea frecvent menţionat, este lăudat în *Tratat* pentru desenele lui „cu adevărat miraculoase“, colorit, mişcare, lumini, fiind dat ca exemplu de perfecţiune alături de Leonardo (p. 163). Aceste aprecieri exagerate se datoresc preocupării constante a lui Lomazzo de a glorifica aportul picturii lombarde, pentru a contrabalansa ponderea celei toscane la Vasari.

¹³ Fapt deplins în repetate rînduri de PINO (p. 199 ş.a.), dar în alt context poziţia lui Lomazzo apropiindu-se mai degrabă de aceea a lui LEONARDO (*Trat.*, nr. 62).

¹⁴ Sînt chiar cuvintele cu care formulase PLINIUS critica adusă de Apelle lui Protogen (XXXV, 80) şi amintite de PINO, p. 213 şi DOLCE, p. 313.

care în tinerețe, oricât s-ar strădui, nu izbutesc să aibă pic de har în pictura lor, iar apoi îl dobîndesc dintr-o dată. Lucrul acesta se întîmplă din două pricini: una din ele este că uneori, după ce au urmat o vreme altă cale decît aceea către care erau înclinați din fire, neizbutind să facă nimic care să-i mulțumească, într-o bună zi le iese ceva pe plac, pentru că se potrivește cu propria lor înclinație; atunci se trezesc dintr-o dată, ca un trup care-și primește suflarea și, limpezindu-și intelectul și taințele minții încetoșate de rătăcirile dinainte, își văd și își înțeleg fireasca șovăială și neîncredere, așa încît, luînd cunoștință de puterile lor, dau apoi la lumină, spre uimirea tuturor, acele daruri și însușiri care zăcuseră atîta vreme ascunse sau îngropate parcă în adîncul lor, făcînd niște opere care le-au adus nu numai mîndrie și mulțumire, dar și o mare prețuire din partea cunoscătorilor. A doua pricină, mai puternică, este că unii, necunoscîndu-și de la început înclinația din fire, și-au petrecut toată tinerețea mulțumindu-se să lucreze potrivit acestei chemări, dar fără a-i adăuga nici învățătură, nici strădanii, așa cum făcea Mazzolino, care trebuia pus cu sila să deseneze, căci i se părea că are arta în buzunar, iar în cele din urmă a murit cufundat cu totul în studiul alchimiei¹⁵. Pe urmă însă, după

¹⁵ Precizare care dovedește că acest Mazzolino este Parmigianino (Francesco Mazzola, Parma, 1503—Casalmaggiore, 1540). CIARDI spune (p. 251, n. 12) că izvorul folosit este Vasari, ceea ce este valabil doar pentru afirmația privitoare la talentul precoce și la neglijarea picturii pentru patima alchimiei. În schimb Vasari îl arată dornic să învețe, făcînd „bizzarie pentru a investiga subtilitățile artei”. Poate fi însă vorba de o deformare a următorului paragraf: „Unchiul lui/ s-au îngrijit cu toată atenția să-l pună să învețe desenul sub îndrumarea unor maestri iscusiți, ca să-și însușească o manieră bună. Dar socotind în continuare că se născuse, ca să zicem așa, cu penelul în mînă, pe de o parte îl trimiteau, iar pe de altă, temîndu-se ca nu cumva prea multă învățătură să-i dăuneze, din cînd în cînd îl retrăgeau” (p. 690). Dealtfel Lomazzo își desminte singur afirmația în paragraful următor, punîndu-l pe Mazzola printre cei ce s-au perfecționat prin învățătură.

ce s-au mai copt cu vîrsta, au luat aminte la darul hărăzit de ceruri și, pentru a nu-și irosi talentul primit, precum și pentru că folosirea lui le pricinuia o mare mulțumire, după ce-l lăsaseră multă vreme să zacă la voia întîmplării, s-au apucat să și-l șlefuiască prin studiu, prin chibzuință și prin învățăturile artei în așa măsură încît rațiunea și natura, potrivindu-se între ele, au ajuns la acea armonie pe care au avut-o la cei șapte guvernatori mai sus amintiți.

Așadar, toți cei ce au lucrat în felul acesta, ajutînd prin învățămintele artei slăbiciunea naturii, au fost mari maestri vestiți pretutindeni. Printre mulți alții care vor fi amintiți adesea cu felurite prilejuri, au fost pomenitul Mazzolino, Correggio, Sarto, Perino del Vaga, Rosso, Maturino, Giorgione, Sebastiano del Piombo, Bernardino Lovino, Marco da Siena, Giulio Romano, Pellegrino, Tintoretto, Lorenzo Lotto, Luca Cangiaso și atîția alții de seamă¹⁶.

Mai este și un alt fel de a proceda rațional, care se împarte în două căi: aceea a învățaturii și aceea a imitației. Pe calea învățaturii merge cel care, datorită unei priceperi dobîndite printr-o îndelungată obișnuință, se hotărăște să practice arta; și așa cum cu trecerea timpului a simțit dorința de a-și însuși arta, tot astfel își găsește mulțumirea în studiu și în strădania de a o pune în aplicare. Ca atare își dă silința să în-

¹⁶ Compararea datelor și a locurilor de naștere este interesantă: Mazzolino (Francesco Mazzola, zis Parmigianino) Parma, 1503—Casalmaggiore, 1540; Correggio, Parma, 1489—1534; Andrea del Sarto, Florența, 1486—1531; Perino del Vaga, Florența, 1501—Roma, 1547; Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo) Florența, 1494—Paris, 1540; Maturino, Florența, c. 1490—c. 1527; Giorgione, Veneția, 1478—1510; Sebastiano del Piombo, Veneția, 1485—1547; Bernardino Luini, Milano, c. 1475—1531; Marco da Siena (M. Pino) 1557—1587; Giulio Romano, Roma, 1492—Mantova, 1546; Pellegrino Tibaldi (Pellegrini), Pavia în Valsolda, 1517—Milano, 1595; Tintoretto, Veneția, 1518—1594; Lorenzo Lotto, Veneția, 1480—Loreto, 1556; Luca Cambiaso, Moniglia, 1527—Madrid, 1585. La data publicării tratatului erau în viață doar Tintoretto și milanezul Tibaldi.

vele toate cunoștințele legate de ea și, odată însușite, urmindu-le neabătut, lucrează destul de bine, într-adevăr, dar după multă vreme și fără un anumit har, căci nu are de la natură toată înzestrarea cuvenită, fără de care, după cum spunem, operele rămân lipsite de grație. Pe calea imitației merge cel care, necunoscind foarte bine principiile și învățăturile artei, așa încît cu ajutorul lor să poată lucra nestîngherit după voia lui, stă mereu să se uite la ceea ce fac alții spre a-i lua drept model, urmînd maniera vreunui pictor mare, cum au făcut Daniello da Volterra și Sebastiano del Piombo, care s-au luat după Michelangelo¹⁷, sau Bernardo Soiaro, Giulio Campi și Ercole Procaccino¹⁸, care s-au luat după Antonio da Correggio, sau alții după alte maniere ale celorlalți guvernatori ai artei, prea numeroși ca să-i mai amintim aici.

Printre aceștia sînt însă și alt fel de pictori, cu un cuget mai puțin ridicat și o minte mai mărginită, care pînă la o vîrstă fac unele lucruri destul de bune, folosindu-se de strădaniile altora pe care le amestecă în lucrările lor, fără a le înțelege însă valoarea, ci nesocotindu-le, ca niște oameni cu minte scurtă și lipsită de chibzuință. Cum însă prin legea firii puterile li se împuținează cu timpul și nu mai fac față la oboseală, se trezeasc dintr-o dată bătrîni și nepricepuți, pentru că și-au pierdut vlaga și, odată cu ea, puțința de a mai imita; așa încît, murind fără renume, aduc și mai multă faimă celeilalte tagme de pictori, care, înzestrați de natură și îndrumați de artă, cu toate că-și pierd și ei puterea trupească

¹⁷ Despre amîndoi spune Vasari că l-au imitat pe Michelangelo, insistînd deosebi la Daniele da Volterra asupra incertitudinilor și a dificultății cu care picta, iar la Sebastiano asupra faptului că, după ce a primit sinecura de păstrător al sigiliului (ufficio del Piombo), n-a mai vrut să picteze.

¹⁸ Bernardino Gatti (zis Soiaro), Pavia sau Cremona, c. 1495—Cremona, 1576; Giulio Campi, Cremona, c. 1502—1572; Ercole Procaccini cel Bătrîn, Bologna, 1515—Milano, 1595.

cerută de practica greoaie și lipsită de meșteșug¹⁹, nu-și pierde însă niciodată lărgimea spiritului și ascuțimea judecății cerută de meșteșug și de practica iscusită călăuzită de teorie.

Ca atare, să ia aminte cu toții la lucrul acesta și să sperie că le va da Dumnezeu noroc, căci altminteri, oricît s-ar trudi, nu vor face nici o ispravă dacă nu vor cunoaște învățăturile și rînduiele artei pe care m-am străduit să le adun cît mai lămurit în această carte.

Un lucru însă merită să fie amintit, și anume că, la cei ce au știut și să-și cunoască înzestrarea hărăzită de natură, și să-și cultive apoi prin studii neconținute și sirguincioase, deși au ajuns pe culmile măiestriei sub îndrumarea fără greș a învățăturilor artei, nu se întîlnește la nici unul aceeași manieră, ele fiind variate și deosebite una de alta. Iar faptul acesta izvorăște din deosebirea pornirilor și înclinațiilor, căci, cunoscîndu-și-le fiecare și potrivindu-și învățătura după ele, putem întîlni în aceeași artă oameni de o desăvîrșită măiestrie, dar deosebiți între ei, dovedindu-și fiecare perfecțiunea în altă privință, așa cum își poate da seama oricine, mai cu seamă la cei șapte aștri ai artei. Căci aceștia se deosebesc toți între ei prin manierele lor²⁰, dar în așa fel încît, în privința în care au fost înclinați de la natură și și-au îndreptat strădaniile și meșteșugul, nu se

¹⁹ Motivate hibridă, inspirată parcă de vechea prejudecată ce includea pictura printre artele „mecanice“, deoarece presupunea o activitate fizică. Poate fi însă tot un ecou al accentului pus de Vasari pe truda cu care lucra Danielle da Volterra și a comodității pentru care a preferat Sebastiano del Piombo să abandoneze pictura.

²⁰ Aceeași idee e formulată de DOLCE (p. 314) cu trei decenii în urmă: „Dar deși dobîndirea unei măiestrii desăvîrșite în pictură este trudnică și anevoioasă și e un dar hărăzit arar de ceruri (căci adevărul este că pictorul, ca și poetul, trebuie să fie din naștere un fiu ales al naturii), asta nu înseamnă că există un singur fel de a picta desăvîrșit: dimpotrivă, dată fiind felurimea alcătuirii și înclinațiilor omenești, ele dau naștere unor maniere diferite, fiecare urmînd calea înclinației sale firești“. După cum rezultă din context, termenul *manieră* este folosit aici cu sensul de aptitudine personală.

poate cere o măiestrie mai desăvârșită. Căci ei s-au înălțat atât de sus, încât le-au răpit celorlalți orice nădejde de a-i putea ajunge vreodată în genul acela.

Lucrul acesta se poate vedea și la antici: căci Apelle avea darul măreției și al frumuseții, cu care se mândrea foarte el însuși, chiar dacă mărturisirea că în alte privințe era întrecut de mulți. Amfion îl avea pe acela de a-și dispune cu măreție figurile, Protogen era de o mare măiestrie, Asclepsidor avea arta de a așeza figurile după cum sînt văzute, Parrasios pe aceea de a ascunde liniile de contur pentru a da figurilor mai multă măreție, Aristide știa să redea toate trăirile și mișcările, iar Timanthes să înfățișeze mila și credința²¹. Această felurime a înzestrărilor se întâlnește nu numai în pictură, ci și în sculptură și în toate artele ce se trag din ele, cum ne-o dovedesc limpede marile deosebiri dintre arhitecți²² și modul lor diferit de a lucra.

Fiind așadar de atîta însemnătate ca pictorul și orice alt artist să-și cunoască înclinațiile și să știe încotro îl îndeamnă însușirile și dispoziția lui de a lucra mai ușor și mai bine într-un fel decît în altul, fiecare trebuie să-și dea toată os-

²¹ Caracterizările sînt luate după PLINIUS: pentru Apelle, XXXV, 80; pentru Amphion (nume ce figurează în edițiile vechi din Pliniu în loc de Melanthius), XXXV, 80; pentru Protogen e concluzia generală ce se desprinde din XXXV, 102—106; pentru Asclepsidor, XXXV, 107; pentru Parrasios, XXXV, 67—68, Lomazzo neînțelegînd corect spusele lui Pliniu; pentru Aristide Tebanul, XXXV, 98. După cum remarcă CIARDI (p. 253, n. 19), caracterizarea lui Timanthes pare inspirată mai mult de paralela stabilită evident cu cei șapte „guvernatori” ai picturii moderne, pentru a se potrivi cu Gaudenzio Ferrari (v. cap. IX și urm.), căci din spusele lui Pliniu nu rezultă aceste trăsături.

²² Formularea pare să spună că arhitectura derivă (*discendono*) din pictură și sculptură, deși Lomazzo n-a mai repetat nicăieri o asemenea afirmație. Am relevat faptul, deoarece ecourile polemicii asupra înfrîntății în cadrul celor trei arte plastice continuă să subsiste pînă tirziu (de ex. *Tratat*, introd. și ZUCCARO, II, cap. 6). Este însă mai probabil o exprimare neatență.

teneala pentru a se lămuri, iar apoi să caute a imita maniera celor ce i se potrivesc, ferindu-se cu mare grijă să se incurce cu altele nepotrivite. Căci de aici se trage faptul că mulți au rămas și rămîn îngelați, irosindu-și pînă și puținul har pe care-l aveau de la natură, pe cînd cine știe să imbine cu chibzuință darurile firii cu învățătura și cu o imitație potrivită, studiind disciplinele necesare acestei arte, despre care s-a vorbit pe larg în cărțile de pictură, își dobîndește în scurtă vreme un renume strălucit printre cei mai vestiți și mai lăudați.

CAPITOLUL III

Despre necesitatea discernămîntului

Cu toate că mulți au înfăptuit în pictură, prin știință și practică, tot ce doreau, n-au putut ajunge deplin la această înfăptuire fără ajutorul discernămîntului, adică fără a pregăti și a orîndui părțile ce o alcătuiesc¹. Căci numai datorită lui putem înțelege lămurit încă de la început ceea ce facem, și din această cunoaștere izvorăște apoi limpezimea înclinațiilor și statornicia judecării, iar în cele din urmă, calea cea dreaptă și rațională

¹ CIARDI precizează că „în acest început de capitol, discernămîntul (*discrezione*) se desemnează drept capacitatea de a corela diferitele părți ale picturii și științele necesare pictorului, folosindu-le în ordinea cuvenită și în modul cel mai potrivit; așadar, o accepție mai tehnică și didactică a noțiunii de *decorum* pictural în tonul Contrareforme” (p. 254, n. 1). De-a lungul expunerii termenul acesta prezintă de fapt la Lomazzo o duplicitate pe care o dobîndește și cel de *disegno* la Zuccaro, devenind din Idee, judecată. Ambii autori au simțit nevoia unei etape raționale care să medieze între cele două momente ale creației, printr-o bivalență legată pe plan abstract de concept, iar pe cel concret de actualizarea lui prin operațiuni similare: *preparazione* și *ordinazione* la Lomazzo, *disposizione* și *ordine* la Zuccaro (p. 471 și n. 4 la p. 456).

în meșteșugul nostru. Pe care deprinzînd-o, ajungem să ne dăm seama câtă însemnatate are această puțință de a ne cunoaște pe noi înșine, iar apoi câtă vigoare și măreție sălășluiește în desăvîșirea artei, de vreme ce facultățile cugetului nostru² hărăzite de Dumnezeu pot scoate la lumină frumusețea și adîncimea Ideilor ajunse acolo de-a dreptul din Ideea supremă³, care ni se arată cu atît mai limpede cu cît pătrundem mai curați și neprihăniți în cămarile sale, ferite de negurile întunecate ale ignoranței.

Acest discernămint este singurul care-i aduce pictorului prețuire și faimă, atunci cînd are deplină cunoștință de el și îl folosește în meșteșugul său. Căci oricît de mare i-ar fi știința și arta, fără acesta nu poate face nici opere izbutite, și nici măcar vreo lucrare fără cusur. Și cu cît are mai mult sau mai puțin discernămint, cu atît are mai multe sau mai puține greșeli în operele sale. Ca atare se vede limpede cît este de necesar, de vreme ce e oarecum temeiul și țelul artei, privind nu numai unele din părțile sale, ci toată arta în întregimea ei. Iar așa cum soarele învăluie deopotrivă cu razele lui toate părțile emisferei, și prin lumina și căldura sa face pămîntul să rodească fructe și flori, discernămintul face să strălucească întreaga operă cu toate părțile sale, așa încît să-i aducă artistului mare faimă și cîștig. Prin urmare, către acesta trebuie să-și îndrepte el cu stăruință toată grija și strădania, care altfel, chiar dacă le-ar cheltui în celelalte privințe, nesocotind-o însă pe aceasta, ar rămîne zadarnice și lipsite de roade.

Apoi discernămintul readuce și înfățișează memoriei noastre operele cele mai bune și renumite ale acestei arte, din care să învățăm nu numai

² Despre acestea se vorbește pe larg în tratatul lui Zuccaro.

³ Ecou al concepției neoplatonice inspirate din Marsilio Ficino, după cum se va vedea pe larg în cap. XXVI.

modul de a imita, dar și acela de a inventa scenele⁴ și subiectele pentru picturile noastre, iar prin asemenea reprezentări se aprinde și mai puternic în noi dorința de a lucra și de a da totodată operei noastre întreaga măiestrie pe care le-o poate aduce meșteșugul artei și strădania minții omenesti; întocmai așa cum oștenii care, deși cunosc din scrieri arta războiului, cînd citesc însă faptele glorioase săvîșite de Cezar, Scipio și Hannibal, devin și mai însetați să lupte și să facă isprăvi de vitejie, așa cum a făcut Alexandru datorită lui Achile, și Cezar după ce a văzut statuia lui Alexandru în Egipt⁵.

În sfîrșit, discernămintul ne dezvăluie din ce cauză și în ce scop a fost născocită această artă, ne arată însemnatatea și înriurirea ei, ne învață din ce e alcătuită, care sînt părțile sale, în ce fel se împarte și cum cel ce vrea să o practice cu succes trebuie să le învețe și să le cunoască pe toate. Căci părțile acestea sînt ca niște suflute nevăzute, care, cercetînd corpurile vizibile, revărsă asupra lor lumină și cunoaștere, astfel încît toți cei ce lucrează doar în virtutea unor deprinderi pasive, oricît ar învăța și s-ar strădui, fără ajutorul discernămintului nu vor putea dobîndi niciodată laurii măiestriei, așa cum i-au dobîndit — ca să nu mai vorbim de cei din antichitate — artiștii din timpurile noastre ce vor fi pome-

⁴ *Imitația*, ca și *invențiunea*, au sensul obișnuit în tratatistica epocii. Deosebirea față de idealul renescentist este redată sugestiv de diferența făcută de VINCENZO DANTI între *ritrarre*, care înseamnă „a face lucrurile perfecte așa cum sînt văzute”, și *imitare*, care înseamnă „a face lucrurile perfecte așa cum trebuie văzute”. (*Trattato delle perfette proporzioni*, ed. cit., p. 267.) *Invențiunea* este „întîmplarea sau istorisirea pe care pictorul și-o alege singur, ori o găsește la alții ca subiect pentru lucrarea lui.” (DOLCE, p. 285; idem PINO, p. 207.)

⁵ Despre sentimentul lui Alexandru în fața mormîntului lui Achile, DIODOR DIN SICILIA, *Biblioteca istorică*, 1319, și urm.; sursă directă, mai probabil VARCHI, *op. cit.*, p. 51. În cazul lui Cezar, Lomazzo face o confuzie, fiind vorba de statuia lui Alexandru din Cadix: SUETONIUS, *Duodecim Caesares*, *Div. Iul.*, VII, 1; sursă directă, mai probabil DOLCE, p. 282.

niți cu diferite prilejuri, și prin operele cărora se vor susține și dovedi învățăturile și îndrumările însemnate aici cu privire la această artă. Căci ținând seama neconținut de discernămint și imbinând adevărata cunoaștere cu o practică bine rinduită, aceștia au ridicat pictura atît de mult, încît mă îndoiesc nu numai că ar putea cineva s-o înalțe vreodată mai sus, dar măcar să o mențină pe această culme, așa încît ea este chiar pe cale să coboare și să dea înapoi cu cîteva trepte⁶. Lucru care nu se întîmplă însă pentru că în zilele noastre n-ar mai exista talente la fel de minunate ca în alte vremuri, și firi la fel de răbdătoare la muncă și învățătură — cum se cere în orice disciplină — ci din pricina răutății acestor timpuri, care s-au lepădat într-atît de orice virtute, încît oamenii destoinici, văzînd cît de puțin sînt prețuiți cei înzestrați și cît de slabă este răsplata oferită pentru strădaniile lor, s-au lăsat pe tînjală și nu mai pun în lucrările lor acea silință și osteneală fără de care nu se poate ajunge la măiestrie. Ca atare sînt cu atît mai vrednici de laudă aceia care — dacă va mai fi fiind totuși vreunul — într-un veac atît de corupt, nepierzîndu-și nimic din înflăcărare și din hărnicie, au ajuns buni maestri în artele cu care s-au îndeletnicit.

CAPITOLUL IV

Autori vechi și noi care au scris despre artă

Nu e nici unul dintre cei vechi sau moderni ce au scris cu pricepere despre această artă, care să nu fi fost de asemenea foarte bun în practica ei, dar nu putem tăgădui că se găsește și dintre aceia care, deși sînt neștiutori sau prea

⁶ Ideile exprimate aici reprezintă un loc comun al scrierilor despre artă ulterioare lui Vasari (după modelul lui Pliniu), și se întîlnesc și în secolul următor, de pildă la G. P. Bellori.

puțin pricepuți nu numai în practică ci chiar și în teorie, îndrăznesc să întocmească teorii și dialoguri după mintea lor.

Vorbînd însă despre ceilalți, care au știut și s-o practice și să-i învețe pe alții prin spusele lor¹, printre cei mai vechi din antichitate este amintit Policlet, sculptor de mare renume, care a redat într-o statuie toate măsurile și proporțiile ce puteau folosi pentru orice figură de orice fel, de unde aveau să-și ia regulă și învățătură cum să lucreze bine toți pictorii și sculptorii din vremea lui și de mai tîrziu². Iar despre aceste proporții am vorbit pe larg în cartea întîia și a șasea din următorul meu *Tratat*³.

După el, aflăm din cărți că au scris despre artă Menechino⁴ și marele sculptor Lisip, care printre altele l-a sculptat pe Alexandru Macedon rănit, mai mare decît în natură, și din care astăzi au rămas doar cîteva fragmente, adică o parte din bust, dintr-un braț și din cap. În această statuie el a redat cu o deosebită măiestrie scobitura adîncă a ochilor, cvadratura nasului și a tuturor celorlalte membre, cu o deosebită armonie și potrivire între ele⁵, care cvadraturi au fost apoi imitate de artiștii de astăzi, ca Polidoro, Michle-

¹ În pofida acestor spuse, Lomazzo va include și autori care erau literați, nu artiști plastici, ca Daniele Barbaro, A. F. Doni, L. Dolce, B. Varchi.

² Despre acest rival al lui Fidias au rămas doar mărturiile atestate de diverși autori, dintre care Lomazzo l-a folosit probabil pe PLINIU, XXXIV, 55. Este vorba de celebra sculptură *Doriforul*.

³ Avem aici o dovadă a redactării oarecum paralele a celor două tratate (v. n. 4 la p. 53). Despre proporții, *Tratat* I, 6 și urm. și VI, 3, 14.

⁴ Adică Menechme, cfr. PLINIU, XXXIV, 80.

⁵ Despre excelența simetriei lui Lisip, PLINIU, XXXIV, 65, unde se află și cei doi termeni folosiți pentru proporții: *simetria* și *cvadratura*: „Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando“ (*loc. cit.*). Am păstrat termenul original (*quadratura*), deoarece comentariul BAROCCHI subliniază că „tema cvadraturii corpului omenesc este tipică mediului milanez“. (*Scritti d'arte del '500*, I, p. 36, n. 7.)

angelo și Rafael, pentru a înfrumuseța maniera noastră modernă după pilda celei din antichitate. Ceea ce a fost foarte înțelept, căci pe lângă desăvârșirea tuturor membrilor acestei statui, capul este îndeosebi prețuit de cei pricepuți în artă, ca fiind cel mai minunat și bine făcut din cîte se află pe lume.

Într-un tratat scris de el, Lisip a arătat felul în care trebuiau respectate cvadraturile membrilor corpului, că brațele și mâinile trebuie făcute lungi iar picioarele mici, ca și capul, pe care ceilalți dinaintea lui îl făceau mare, cît este în realitate. Iar această micșorare a fost socotită de marii artiști drept cea mai iscusită născocire din cîte s-au făcut vreodată⁶. După el aflăm că Praxitele⁷ a scris cinci volume despre cele mai alese opere de pictură și sculptură din lumea întreagă, iar Eufranor din Istm despre culori⁸. Au mai scris de asemenea Antigoni și Xenocrate, după cum spune Diogene Laertiu, slăvindu-l mai presus de toți pe principele artei, coborîtor din Apollo și Hercule, Parrasios din Efes, care a descoperit cel dintîi simetria în pictură, expresia feței, eleganța părului, frumusețea gurii și, în sfîrșit, arta de a reda contururile figurilor prin culori⁹, care pînă atunci erau necunoscute. A mai scris de asemenea vestitul și neîntrecutul Apelle, întocmind un mare tratat care a fost comentat de filozoful Demetrios¹⁰, dar nici una din aceste lu-

⁶ Lomazzo reproduce afirmațiile lui PLINIUS despre Lisip (*loc. cit.*), dar care nu spune că acesta ar fi scris un tratat.

⁷ Este vorba de sculptorul Pasitele, PLINIUS, XXXVI, 39—40.

⁸ Idem, XXXV, 129. Menționat de ALBERTI, *ed. cit.*, p. 78, ca și exemplele următoare.

⁹ Lomazzo reproduce exact spusele lui PLINIUS, XXXV, 67—68, evident cu excepția numelui lui Diogene Laertiu, care poate fi adăugat dintr-o confuzie, căci figurează la ALBERTI (p. 78) alături de referința despre Apelle.

¹⁰ Despre scrierile lui Apelle, PLINIUS, XXXV, 79 și 111, care nu pomeneste însă de Demetrios, acesta figurînd la ALBERTI, în contextul amintit mai sus.

crări n-a ajuns pînă la noi din pricina vitregiilor timpului. Ni s-au păstrat doar operele vechiului optician și matematician arab, Azel, pe care le-a comentat Vitellione, adăugînd la cele șapte cărți ale acestuia încă trei ale sale¹¹. În lucrarea lui de arhitectură, Vitruviu a tratat de asemenea despre această artă, descriînd în cartea a treia simetria corpului omenesc, din care se trag toate ordinele arhitecturii¹², și tot atunci a scris matematicianul care a trăit și el în timpul lui August și s-a ocupat cu optica¹³. În sfîrșit, au mai scris despre artă Euclid, Arhimede, grecul Geminos¹⁴ și alți matematicieni, despre care vorbesc în diferite locuri din Tratat și care au trăit pînă în vremea lui Constantin cel Mare. Căci de atunci încolo, pînă în timpul lui Michelangelo Buonarroti, toate artele au zăcut ca și îngropate. Pe urmă au început să renască, iar în arta noastră primul care a desenat antichitățile din Roma cu ordinele și măsurile lor a fost Donato din Castel Duarte, numit Bramante, multe din aceste desene aflîndu-se prin diferite locuri¹⁵. El a descoperit cva-

¹¹ Azel este ALHAZEN (Abu Ali Mohammad ibn al Hassan, 965—1039), cunoscut în traducerea latină de la sfîrșitul sec. al XIII-lea făcută de WITELLO (Vitellione), care nu are și comentarii, dar ediția din 1572 cuprindea în anexă cele trei cărți de optică ale acestuia: *Opticae thesaurus libri septem... Accedit Perspectiva Vitellionis Thuringopoloni*, Basilea. (Cfr. CIARDI, p. 257, n. 11.)

¹² VITRUVIUS, III, 1, și urm., în special în traducerea și cu comentariul lui Cesariano (Como, 1521).

¹³ Este vorba probabil de același personaj incert menționat în Tratat sub numele de Osteo, referință identificată de CIARDI în AGRIPPA DIN NETTESHEIM, *Della vanità delle scienze*, Veneția, 1547, p. 38 v.

¹⁴ Circulau numeroase traduceri din Euclid și Arhimede, destule chiar din sec. al XVI-lea. Din opera astronomului și matematicianului Geminos s-au păstrat doar fragmente.

¹⁵ Informații preluate din Vasari, inclusiv locul greșit al nașterii lui Bramante, care era Monte Asdrualdo (Fermignano) și presupusa înrudire cu Rafael.

draturile corpului omenesc, născocire deosebită și uimitoare, ca și aceea a cvadraturilor membrelor calului, cu care se întocmeau lesne orice fel de modele, iar apoi i le-a dat lui Rafael din Urbino, rudă cu el, fiind folosite și de Gaudenzio și alți maștri ¹⁶.

După el s-a ridicat milanezul Bartolomeo, zis Bramantino, discipolul său, care a alcătuit mai multe cărți despre antichități, cu o minunată pricepere și rânduială ¹⁷; Vincenzo Foppa a scris despre cvadratura membrelor corpului omenesc și ale calului ¹⁸, descoperite totodată și de sienezul Baldassar Petrucci, autorul mării lucrări care a fost publicată sub alt nume, intitulată *Cinci cărți de arhitectură ale lui Sebastiano Serlio* ¹⁹; Andrea Mantegna a făcut niște desene de perspectivă, unde a conturat figurile după cum se înfățișează privirii, iar eu am văzut câteva dintre ele, cu îndrumările scrise de mina lui, la Andrea Galarato, mare imitator al acestei arte ²⁰. Cam în

¹⁶ Nu se cunosc lucrările amintite aici, dar A. BRUSCHI afirmă că „tema cvadraturii corpului omenesc... era tipică mediului milanez al lui Bramante, Leonardo... Cesariano”. (*Bramante architetto*, Bari, 1969, p. 21, citat de CIARDI, p. 258, n. 16.) Despre Gaudenzio Ferrari se va vorbi pe larg în alte capitole.

¹⁷ „Cărțile de antichități” ale lui Bramantino sînt menționate și de Vasari. Pentru diferite ipoteze de identificare, v. CIARDI, p. 258, n. 17 și *Introd.*, p. XXVII—XXIX. În *Tratat* există diverse capitole inspirate din perspectiva lui Bramantino (v. *Sumarul* anexat).

¹⁸ Informația privitoare la scrierile necunoscute ale lui V. Foppa este acceptată de mai toți specialiștii (cfr. CIARDI, *loc. cit.*).

¹⁹ Verosimilitatea acestei afirmații a fost deseori analizată (v. CIARDI, *loc. cit.*). Menționăm aici că arhitectul bolognez Sebastiano Serlio (1475—c. 1552) a publicat primul volum la un an după moartea maestrului său Peruzzi și, datorită reputației pe care i-a adus-o, a fost chemat în Franța în 1539, unde a rămas pînă la moarte, publicînd acolo ultimele volume ale vastului său *Tratat*.

²⁰ Despre studiile asupra lucrărilor lui Mantegna, CIARDI, *loc. cit.*

aceeași vreme a trăit Bernardo Zenale²¹, care în anul ciumei, 1524, a scris pentru fiul său un *Tratat* despre perspectivă și despre modul de a construi case, temple și alte clădiri. Buttinone a scris și el o carte, iar Marco da Siena a compus un volum mare despre arhitectură ²².

Dar mai presus de toți acești autori este vrednic de amintit Leonardo Vinci, care a arătat anatomia corpurilor omenesti și a cailor, iar eu am văzut-o la Francesco Melzi, desenată divin de mina lui ²³. Tot prin figuri a înfățișat proporțiile membrelor corpului omenesc; a scris despre perspectiva luminilor, despre felul de a face figurile mai mari decît în natură, și multe alte cărți în care a arătat toate mișcările și efectele lor cite pot fi cuprinse în matematică; apoi a înfățișat arta de a mișca greutatea cu ușurință ²⁴, lucrări răspindite în toată Europa și foarte prețuite de cunoscători, care socotesc că nu se putea face mai mult decît a făcut el. Pe lângă acestea a născocit arta de a strunji corpuri rotunde, lucru cu adevărat uimitor, pe care un discipol al sus-numitului Melzi i-a arătat-o apoi lui Dionigi, fra-

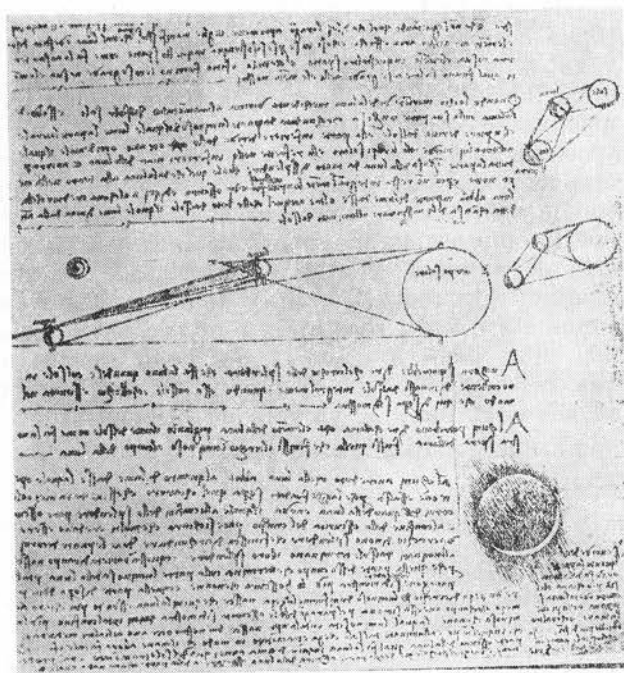
²¹ Pictor și arhitect lombard, deseori menționat de Lomazzo, care consemnează câteva din preceptele sale (v. p. 207).

²² Pictorii Bernardino Butinone (atestat între 1485 și 1507 în Lombardia) și Marco Pino sînt deseori menționați de Lomazzo. Aceste lucrări au rămas necunoscute, fiind poate alcătuite mai mult din desene. P. BAROCCHI semnalează circulația cărții lui Butinone în sec. XVIII și XIX (*op. cit.*, p. 38, n. 1).

²³ Privitor la importanța informațiilor lui Lomazzo despre manuscrisele lui Leonardo, v. CIARDI, *Introd.*, p. XXIV și P. BAROCCHI, *op. cit.*, p. 38—39. O „carte cu anatomia cailor” e menționată de VASARI, p. 495, fiind probabil vorba de foi detașate (ca acelea de la Windsor, Oxford, Torino).

²⁴ Mențiunile pot fi identificate în *Codex Urbinas*, partea a III-a și în desenele de la Windsor, Richter, I, 162 și urm., I, 243. Deplasarea greutăților e menționată și de VASARI, p. 490. (Cfr. CIARDI, p. 259, n. 23 și BAROCCHI, *loc. cit.*)

tele lui Maggiore²⁵, iar acesta o folosește acum cu multă pricepere. A desenat tot soiul de mori de măcinat puse în mișcare de cai, răspindite acum prin lumea întreagă, împreună cu felurite roți de ridicat apa sus, a arătat în ce chip puteau fi făcute păsări care zboară, lei care să umble



Leonardo da Vinci, *Eclipsă de lună*, 1494–1516, Cod. Leicester, fol. II recto. Norfolk, Holkham Hall

pe roate și alte dihanii năstrușnice; și a desenat chipuri de monștri cu atita iscusință, încît nimeni nu l-a putut întrece vreodată²⁶, deși au fost mulți foarte pricepuți în această privință.

²⁵ Priceperea acestui Giovan Ambrogio Maggiore e menționată și în *Tratat*, VI 50, p. 373.

²⁶ Morile, dispozitivele de ridicat apa și monștrii sînt menționate și de Vasari.

Dar din toate aceste lucruri, nici unele nu se găsesc tipărite, ci doar făcute de mina lui, și o bună parte din ele au ajuns în stăpînirea lui Pompeo Leoni, sculptorul regelui catolic al Spaniei, care le-a dobîndit de la fiul lui Francesco Melzi, iar unele din aceste cărți se află la domnul Guido Mazenta, învățat de mare merit, care le prețuiește nespus²⁷.

Și cum ar lua prea mult timp să-i numesc la rînd pe toți cei ale căror scrieri și desene de mină se găsesc împrăștiate pretutindeni, voi vorbi doar despre aceia ce și-au dat operele la tipar. Așa este Leon Battista Alberti²⁸, care a scris despre perspectivă, despre arhitectură și despre pictură; Pomponio Gaurico²⁹, călugărul Luca dal Borgo, care a tratat despre divină proporție³⁰, flamandul care a făcut desenele pentru anatomia lui Andrea Vesalio³¹, și Barozzi, zis Campagnuolo, care a scris despre arhitectură³², pe lîngă mulți alți ita-

²⁷ Rezultă și din *Tratat* (II, 14, p. 138) că Lomazzo a cunoscut direct unele manuscrise ale lui Leonardo. Giardi precizează că, din cele 13 volume de manuscrise posedate de Melzi, 6 au ajuns la Mazenta, iar altele la Pompeo Leoni.

²⁸ Opera acestuia îi era vădit cunoscută lui Lomazzo, care-l citează și în *Tratat*, fără aprecieri, ca și aici, dar folosindu-i ideile.

²⁹ *De sculptura* (1504), tratat rar citat de autorii din sec. al XVI-lea, după cum remarcă comentatorii.

³⁰ Luca Pacioli, *De divina proportione* (Veneția, 1509), de a cărui lucrare Lomazzo s-a folosit (v. cap. XXXIV), amintindu-l și în *Tratat*, VI, 16, p. 281, unde menționează contribuția lui Leonardo, recunoscută chiar de Pacioli în dedicația cărții.

³¹ André Vésale (1514–1564), anatomist din Bruxelles, *De corporis humani fabrica* (1543). GIARDI precizează că flamandul care a ilustrat cartea cu gravuri este Jan van Calcar (1499–c. 1550).

³² Este vorba de arhitectul Iacopo Barozzi, zis Vignola (1507–1573), *Le regole delli cinque ordini d'architettura in 32 tavole* (1562) și *Le due regole della prospettiva pratica* (Roma, 1583).

lieni ce n-au fost amintiți aici ca să scurtăm înșiruirea.

Dintre germani, Alberto Durero a scris despre geometrie, arhitectură, perspectivă și simetria corpului omenesc³³; Isibel Peun a desenat caii așa cum trebuie redați în perspectivă³⁴, iar un alt german a însemnat felul cum trebuie redat în perspectivă orice ai dori³⁵, precum și mulți alții, care au fost pomeniți mai cu folos în alte părți ale acestei lucrări.

Sînt apoi comentatorii lui Vitruviu, precum Cesare Cesariani din Como și Patriarhul de Aquileia, care a scos și o carte de perspectivă³⁶. Mai avem lucrarea lui Doni, dialogul lui Dolce³⁷, scrierea despre pictură a lui Biondo și cea a lui Paolo Pino³⁸, precum și disputa asupra picturii și sculpturii a lui Benedetto Varchi³⁹, căruia Michelangelo i-a scris că era mai bine să ajungă odată la împăcare, dat fiind că realizarea imaginilor cerea

³³ Temele menționate se referă la cele trei opere principale publicate între 1525 și 1528, traduse imediat în latină. Lomazzo l-a cunoscut personal pe nepotul lui Dürer, pictorul regelui Poloniei (*Autobiografie*, p. 538).

³⁴ Isibel Peun este Hans Sebald Beham (1500–1550): *Dieses Büchlein zeigt an und lehret ein Mass oder Proportion der Ross...* (1528), cfr. CIARDI, p. 260, n. 31.

³⁵ Identificat de CIARDI (*loc. cit.*) cu Hans Lencker, sau cu autorul anonim (poate A. Hirschvogel) al lucrării *Eine eigentliche und gründliche Anweisung in die Geometria* (1543).

³⁶ Cesariano era milanez, dar ediția din Vitruviu a fost tipărită la Como și autorizată lui „August. Gallus Comensis” (1524). Patriarhul de Aquileia este celălalt traducător și comentator cunoscut al lui Vitruviu, Daniele Barbaro (Veneția, 1556). A publicat în 1569 *La pratica della prospettiva*.

³⁷ Anton Francesco Doni, *Disegno partito in più ragionamenti ne' quali si tratta della scoltura et pittura etc.* (Veneția, 1549) și Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura etc.* (Veneția 1557), lucrare folosită de Lomazzo, ca și *Dialogul* lui Paolo Pino.

³⁸ M. Biondo, *Della nobilissima pittura* (Veneția, 1549). Paolo Pino, *Dialogo di pittura* (Veneția, 1548).

³⁹ *Due lezioni di M. Benedetto Varchi... con una lettera d'esso Michelagnolo etc.* (Florența, 1549). Spusele lui Lomazzo reproduc fidel ideile din scrisoarea lui Michelangelo.

mai puțin timp decît disputele asupra lor, și că ambele arte erau unul și același lucru și urmăreau același scop, însă pe căi diferite.

Dintre cei mai noi și mai vrednici de prețuire care au scris despre această artă — lăsînd mulți deoparte, căci ar fi prea lungă înșiruirea — a fost pictorul aretin Giorgio Vasari, care a scris *Viața pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, începînd de la Cimabue și ajungînd pînă la cei din zilele sale, dar s-a ocupat numai de italieni și indeosebi de toscani. Ca atare Michelangelo, într-un sonet cuprins în capitolul despre viața lui scris de Vasari, i-a întors laudele cu care-i cinstise pe pictorii toscani⁴⁰. Și chiar dacă e neîndoielnic că în această privință s-a dovedit întrucîtva părtinitor, nu se cuvine a-i știrbi meritata glorie, așa cum fac unii care îl ponegresc din invidie sau ignoranță, căci o lucrare atît de frumoasă și îngrijită nu s-a putut întocmi fără îndelungate ceasuri de veghe și trudă și fără o minte luminată și pătrunzătoare⁴¹. N-a fost drept nici să fie învinuit de pizmă și răutate pentru că nu l-a lăudat pe Camillo Boccacino cu tot atîta inflăcărare ca Bernardino Campi cînd a scris viața acestuia⁴². Dar cine scrie nu poate niciodată să mulțumească pe toată lumea și rareori se întîmplă ca, la rîndul lui, să primească de la toți așteptata răsplată a strădaniilor sale. Iar eu n-am nici o îndoială că mi se va întîmpla

⁴⁰ După cum se știe, *Viețile* apăruseră în două ediții, cea din 1568 aducînd completări și modificări față de cea din 1550. Sonetul *Se con lo stile e co' colori avete* (p. 977) era un gest personal de mulțumire din partea lui Michelangelo, singurul artist în viață inclus în prima ediție a *Vieților*, după cum specifică chiar Vasari.

⁴¹ CIARDI consideră că între Vasari și Lomazzo ar fi existat raporturi directe, acesta furnizîndu-i datele despre artiștii milanezi, ceea ce ar explica unele erori sau denaturări comune la ambii autori (*Introd.*, p. XXIV).

⁴² CIARDI presupune (p. 261, n. 39) că biografia atribuită lui Campi nu a existat, și că ar fi vorba de fapt despre scrierea lui Alessandro Lamo, *Discorso intorno alla scoltura e pittura* (Cremona, 1584), unde se vorbește pe larg despre Boccacino, iar Vasari e acuzat de invidie și dușmănie împotriva pictorilor lombarzi (lucrarea inspirată poate de Campi).

la fel și că mulți vor forfeca aceste roade ale muncii mele, cu atât mai virtos cu cât ele nu merită prețuire decît pentru osteneala pe care mi-am dat-o și pentru țelul vrednic pe care l-am urmărit, adică de a aduce foloase altora și nu laude mie însumi.

CAPITOLUL V

Cum pot să reprezinte pictorii orice lucru

Văzînd cei din antichitate că natura întruchipa toate formele creațiunii și că fiecare lucru închipuia prin sine, după cum fi era felul, orice și-ar fi dorit să vadă, s-au gîndit s-o imite prin artă, astfel încît oamenii să-și dea seama uimiți că ei, cu inteligența și iscusința lor, puteau să facă tot ce face natura însăși¹. Iar prin aceasta și-au dobîndit nu numai glorie în timpul vieții, dar și o faimă veșnică după moarte în ochii oamenilor, adăpîndu-le cugetul, prin mijlocirea ochiului, cu încîntarea formelor și a frumuseților naturii. Așa au închipuit mai întîi templele și palatele, care s-au dovedit o adevărată izbîndă, făcînd să se ridice această artă din treaptă în treaptă pînă într-atîta încît, cu vremea, a ajuns pe cea mai înaltă culme din cîte fuseseră atinse vreodată. Căci oamenii, dîndu-și seama cu timpul că pentru cunoașterea ei erau necesare alte științe, fără de care era zadarnic să-și frămînte mintea ca să ajungă la vreo izbîndă, s-au apucat să le studieze pe acestea și, prin mijlocirea lor, au dobîndit o cunoaștere sigură și desăvîrșită.

Despre el se vorbește amănunțit în Tratatul meu de pictură, urmînd ordinea în care trebuie să porceadă pictorul cînd lucrează², descriîndu-le

¹ Această motivare a începuturilor artei printr-un orgoliu intelectual marchează un accent deosebit față de argumentele obișnuite.

² Științele amintite sînt deci părțile picturii enumerate în cap. I.

întîi pe acelea de care se folosește la început, pentru a-și alcătui figura, apoi pe celelalte la rînd. De pildă dacă pictorul vrea să zugrăvească un Jupiter desăvîrșit, așa încît fiecare parte să urmeze la rîndul ei, cum se cuvine, trebuie înainte de toate să știe cine este și ce reprezintă el, și în ce scop vrea să-l picteze, iar despre aceasta se vorbește în prima carte³. Pe urmă se va gîndi la proporție, care este partea cea mai însemnată din toate și trebuie să fie potrivită cu natura lui, apoi să treacă la mișcare, adică la gesturile sale, care au a fi pline de maiestate și de o venerabilă divinitate în orice situație ar fi înfățișat, închipuindu-le toate în perspectivă. Pe urmă va trece la colorit, prin care desăvîrșește figura și contururile sale, dînd culorile potrivite carnației, ochilor, bărbii, veșmintelor și tuturor celorlalte lucruri, iar de aici va ajunge la lumina acestor culori, luminînd totul cît se poate prin așternerea treptată a tonurilor deschise pe suprafețele care-și răspund una alteia. În felul acesta mușchii se vor contura cu finețe, reliefîndu-se după mărimea și poziția lor. Apoi va reda ceea ce se pierde în perspectivă potrivit razelor vizuale, așa cum se va arăta cînd vom vorbi despre mișcări. Pe urmă va trece la practică, cea care ne învață să situăm personajul într-un loc pe potrivă lui și să-l înfățișăm în atitudinea și cu demnitatea cuvenită, îndeosebi așa cum o cere scena pe care vrem să o zugrăvim, redîndu-i cadrul, cum ar fi de pildă carul său, ori vreun alt loc unde dorește pictorul să și-l închipuie. La urmă se va îngriji de ceea ce privește forma, care aduce lămuriri asupra personajului, prin fulger, vultur, sceptru, veșminte și alte particularități ce i-au fost atribuite de poeți. În același fel va proceda și sculptorul, luînd aminte la toate aceste părți, doar că el nu are de-a face cu meșteșugul coloritului, drept care sculp-

³ În orig. „în această primă carte“. După cum se va vedea și în finalul capitolului, unele fragmente au fost redactate inițial pentru *Tratat* și apoi (insuficient) modificate.

tura rămâne în această privință inferioară picturii, pe lângă faptul că nu poate să ajungă nici la creșterile și descreșterile oferite de perspectivă picturii⁴.

Dat fiind că lucrarea de față tratează despre toate părțile necesare în mod corespunzător acestor două arte și celor legate de ele, ea poate fi pe drept cuvânt socotită o figură ce cuprinde în sine toate figurile și o pictură a picturilor. Iar dacă va fi bine înțeleasă, ea va zămisli, ca o mamă, vârstare asemănătoare ei, chiar dacă pe căi diferite, pentru că în ea sînt cuprinse, după cum spuneam, nu numai precepte privitoare la pictură, ci și la sculptură și la arhitectură, despre care se vorbește în repetate rinduri, deoarece ele slujesc desenului și sînt atît de legate între ele, încît dacă s-ar pierde una, s-ar pierde toate⁵. Și dimpotrivă, dacă se îmbină toate la un loc prin părțile lor, alcătuiesc un fel de instrument bine întocmit și bine orînduit, în stare să înfățișeze tot ce se poate vedea sau închipui.

CAPITOLUL VI

Despre noblețea picturii¹

Cît de mare a fost renumele de care s-a bucurat pictura, nu numai în timpurile vechi, cînd toate artele erau mai prețuite, dar și în cele moderne, martor poate fi oricine citește cărți de istorie.

⁴ Aluzie la vechea dispută asupra întîietății picturii sau sculpturii, despre care s-a vorbit în *Tratat* (p. 16—18), unde Lomazzo afirmă că „pictura trebuie considerată mai meșteșugită (*artificiosa*) și de o mai mare măiestrie decît sculptura” (p. 27). O altă comparație în favoarea picturii, în I, 14, p. 138—141.

⁵ Tot acest final este evident legat de *Tratat*, deoarece își propunea chiar din titlu să vorbească și despre sculptură și arhitectură, care nu vor fi abordate în *Ideea*. Legătura dintre cele trei arte e subliniată și de ZUCCARO, p. 406.

¹ În mod ciudat, CIARDI notează la p. 263, n. 1, că „acest capitol e analog cu Proemio din *Tratat* și cu cap. 50 din cartea a VI-a, cu care capitolul de față nu are de fapt nici o legătură.

Căci va afla că ea a fost folosită chiar de Dumnezeu însuși la facerea lumii, cînd a dat atîta felurime și frumusețe de culori tuturor lucrurilor create, făcînd primul om după propria-i înfățișare². Trecînd pe urmă la muritori, va afla că fiul lui Set, pentru a făuri neamurilor sale un cuget mai cucernic și mai bun, a născocit puțința de a le înfățișa chipuri și imagini cu ajutorul picturii³, iar după potop, ea a fost folosită din nou de babilonieni, căci prin timpul acela au fost făcute statuile lui Belo, fiul lui Nemrod, Ninos și Semiramida, după cum povestește Diodor din Sicilia⁴. Acesta scrie că pe zidul împrejmuitor al uneia din cele două curți regești pe care le-a făcut regina în Babilon la podul peste Eufrat, a pus să se înfățișeze tot felul de animale, fiecare cu culoarea lui, și ele trebuie să fi fost nenumărate, dat fiind că acest zid pictat împrejmuia un altul, care la rîndul lui închidea la mijloc cetățuia cu un perimetru de treizeci de stadii⁵. Ca atare se poate socoti că pictura era mai folosită și mai prețuită decît a fost după aceea, așa cum erau la început și statuile. Căci se spune că statuia acestei Semiramide, care se afla lângă grădinile făcute de ea în Media, a fost săpată într-o stîncă de șaptesprezece stadii, avînd în jur o sută de oameni ce-i înfățișau daruri⁶; în afară de aceasta au fost multe altele de o mărime uimitoare, dintre care una uriașă de bronz, amințită de Valerius Maximus, ridicată în Babilon⁷.

² A se vedea finalul n. 1 la p. 56.

³ Enoch, fiul lui Set: Sf. AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XV, 22, adesea citat ca precursor al picturii.

⁴ Informația e preluată dintr-o sursă intermediară, deoarece DIODOR începe șirul regilor asirieni cu Ninos, vorbind însă doar de mormîntul acestuia, nu și de o statuie, și nu amintește nici de Nemrod. (*Bibl. ist.*, II, 8).

⁵ Nici aici detaliile nu corespund, DIODOR spunînd că animalele erau pictate pe cele două ziduri interioare, și că acropola din mijloc avea un perimetru de 20 de stadii (un stadiu = 180 m). *Loc. cit.*

⁶ DIODOR (II, 13) spune că Semiramida era înconjurată de o sută de lăncieri.

⁷ VAL. MAXIMUS, IX, 3, 4 b și DIODOR, II, 8.

Și ca să nu mai pomenim pe rind toate statuile renumite din antichitate, dintre care cele mai vestite au fost ale lui Memnon, Simandio și Arsinoe⁸, e de ajuns să spunem că prin ele și-au slăvit zeii toate popoarele, așa încît este de crezut că-și dădeau mare silință și osteneală pentru a le face cît mai meșteșugit, din cea mai nobilă și mai scumpă materie; mai cu seamă că nutreau fiecare o mare credință și evlavie față de zeii lor, ca damachinii pentru Remma, amoriții pentru Belchim, asirienii pentru Adramelech, amoreii pentru Canaam, Rhut, Selit și Desuat. Alții aveau divinități pe care le numeau Sfîinți și Nimfe, Moab, Camos, Alofilii, Dagon, sau alții Baal și Astarot⁹. Iar Platon, în cartea a unsprezecea a *Legilor*, a poruncit ca statuile și chipurile idolilor să fie respectate nu pentru ele însele, ci doar pentru că înfățișau aceste zeități¹⁰.

Dar ce să mai zicem de vechii evrei, care, deși nu se pricepeau nici la sculptură, nici la pictură, le-au ținut la mare cinste pe amîndouă. Ca atare, au atras cu ajutorul lor poporul lui Israel către contemplarea și venerarea sfîntului Tabernacol, pe care-l făuriseră împreună cu chivotul drept podoabă și rînduială a cultului divin, impodo-

⁸ Nume amintite și în *Libro dei sogni*, VI, p. 121—122, unde Memnon apare ca sculptor, iar ceilalți doi ca rege și regină ai Egiptului. După CIARDI, informațiile sînt luate din ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, 10 și 16; VIII, 4; VI, 6.

⁹ Frază reprodușă cu destule confuzii după *De occulta philosophia* (ed. 1555, p. 434, cfr. CIARDI, p. 246, n. 5), principala lucrare a lui HEINRICH CORNELIUS AGRIPPA DIN NETTESHEIM, autor frecvent folosit de Lomazzo în ambele tratate. Medic, filozof și astrolog german (Colonia, 1486—Grenoble sau Lyon, c. 1534), acesta a stat cîțiva ani în Italia, ținînd la Universitatea din Pavia un curs în 1515 despre texte ermetice, din care Lomazzo s-a inspirat din plin, după cum se va vedea.

¹⁰ Mai exact, PLATON spune: „Legile despre zei sînt din vechime la toți de două feluri; căci pe unii zei îi cinstim văzîndu-i / de ex. soarele /, iar pe alții ridicîndu-le statui care să-i reprezinte “ (XI, 930—931 a). Citatul e dat cu unele inexactități de ROMANO ALBERTI în *Trattato della nobiltà della pittura* (în *Tratt. d'arte*, III, p. 230).

bindu-l cu heruvimi care îl susțineau, cu caudelabre, cu masa punerii înainte, cu micul jertfelnic al mîrodeniilor și cu altarul pentru sacrificii, cu toate ghirlandele și ornamentele lui Aron¹¹. De aceea, cu multă dreptate spunea Trismegistul că religia s-a născut odată cu pictura¹².

Și apoi, judecînd după mulțimea de ornamente și lucrături de icoane care se aflau în templul lui Solomon, este de crezut că această artă se bucura de o mare prețuire în timpurile acelea¹³, mai cu seamă cînd citim în cărți că, pe lingă candelabrele, vasele și alte lucruri cu care a împodobit templul, Solomon a poruncit să se facă și heruvimi, închipuiți în picioare, cu aripile lungi de cinci coți, făuriți cu totul din aur. Iar acesta a fost cel mai minunat templu din cîte s-au făcut vreodată în lume.

Pe urmă a mai fost vestit cel al Dianei din Efes, clădit în două sute douăzeci de ani de întreaga Asie, după planul arhitectului Tisifon, cum spune Pliniu, sau Archifron, cum spune Strabon¹⁴, potrivit dorinței dinții a amazoanelor de a înălța acest templu. Drept care merită să fie socotit una din cele șapte minuni ale lumii, deoarece avea patru sute douăzeci și cinci de picioare¹⁵ în lungime, și două sute douăzeci în lățime; coloanele erau în număr de o sută douăzeci și șapte, făcute fiecare

¹¹ Descrierea templului lui Solomon comportă unele inexactități față de textul biblic (*Cartea regilor*, I, 6—8). Aron este de fapt meșterul Hiram din Tir.

¹² Idem ROMANO ALBERTI, *loc. cit. supra*. Afirmatie curentă, se întîlnește dealtfel și cu un secol înainte, la L. B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 78. Legendarul Hermes Trismegistul (numele grecesc al zeului egiptean Toth) era socotit inventatorul alchimiei, transmisă prin seriile ermetice care îi sînt atribuite prin tradiție încă din antichitate și Evul Mediu.

¹³ În orig. *lavori d'icone*, termen și concluzie eronată, deoarece templul lui Solomon era împodobit exclusiv cu sculpturi, așa încît e greșit invocat ca dovadă a prețurii picturii.

¹⁴ Informația e preluată textual din PLINIUS, la care însă numele arhitectului este Chersiphron (XXXVI, 95), dealtfel ca și la STRABO, *Geografia*, XIV, 1, 22.

¹⁵ Picioarul măsura cca 30 cm.

de cite un rege și avind șazeci de picioare înălțime, una fiind sculptată de Scopas, iar celelalte treizeci și cinci de coloane¹⁶ lucrate cu o măiestrie uimitoare. Nu se pot cuprinde însă în citeva rinduri toate podoabele și minunățiile născocite de înalta iscusință a arhitectului său pentru a înfrumuseța și a îmbogăți acest templu uriaș, îndeosebi măiestrele sculpturi și picturi, printre care mărețul cortegiu al lui Megabyze, preotul templului, zugrăvit de Apelle, ca și portretul lui Alexandru cel Mare, în care mina ce ținea fulgerul avea toate încheieturile atât de bine reliefate, încît părea că iese aievea afară din tablou¹⁷.

Nu voi mai pomeni aici alte temple renumite din antichitate, lăsindu-le pentru un loc mai potrivit, unde se vorbește și despre palate, arcuri, teatre și grădinile suspendate¹⁸. Este de ajuns că acelea pe care le-am amintit dovedesc limpede marea prețuire pe care o aveau cei din vechime pentru această artă, deoarece îndeosebi cu ajutorul ei își împodobeau templele pentru a-și slăvi zeii. Faptul că în timpurile noastre este de asemenea prețuită e știut de oricine, deoarece nu se află biserică să nu fie împodobită măcar cu citeva picturi frumoase întru slava lui Dumnezeu sau a sfinților. Nu i s-ar putea aduce însă o laudă mai mare decît amintind că a folosit-o însuși Cristos, așternînd portretul chipului său pe un vâl al sfintei fecioare Veronica, și lăsîndu-și întipărită imaginea trupului, atât din față, cit și din spate, pe lințoliul care se află acum în stăpînirea serenisimului duce de Savoia¹⁹. Și nu e om să nu știe că sfîntul Luca a fost pictor și gravor, făcînd multe lucrări de un fel și de altul, despre care am amintit în *Tratatul meu de pic-*

¹⁶ Lomazzo a omis să adauge, după PLINIUS (*loc. cit.*) că, din cele 127 de coloane, erau sculptate 36.

¹⁷ PLINIUS, XXXV, 92—93. Idem DOLCE, p. 307.

¹⁸ În *Tratat*, VI, 46 și VII, 28.

¹⁹ În *Tratat*, VI, 51, p. 380 Lomazzo spune că lințoliul se află la Roma.

tură²⁰. Mai scrie în cărți că Pitagora, cel dintîi filozof, a folosit-o și el, iar Socrate, socotit de oracolul lui Apollo cel mai înțelept dintre înțelepți, și Platon, s-au priceput la pictură²¹, iar atenienii l-au trimis pe Metrodor la romanul Paulus Emilianus, care le ceruse un bun filozof și pictor, pentru că el avea cunoștințe despre amîndouă și putea să-i învețe pe fiii acestuia²². La fel stă scris despre mulți alți oameni vestiți ce s-au îndeletnicit cu această artă, cum a fost marele principe din familia Fabiilor, care a pictat templul lui Salus, poetul Pacuvius, nepotul lui Ennius, care a făcut pictura din templul lui Hercule, Turpilius, cavaler roman, Marcus Valerius Maximus, Ateius Labeone, pretor și proconsul, Quintus Pedius, Lucius Mummius, Scipionii, Iuliu Cezar, Paulus Emilius și fiii săi, Domitian Nero, Alexandru Sever, Valentinian și Marcus Agrippa²³. N-au lipsit nici femei ilustre care s-au delectat cu pictura în diferite epoci, ca Timarete, ce a pictat o Diană multă vreme păstrată la Efes, Irene, Calipso și Cicene fecioare, Olimpia, Martia, fiica lui Varro, care a pictat în forurile publice²⁴.

²⁰ *Tratat*, Proemio, p. 14—15 și VI, 51, p. 380. Menționat adesea de diverși autori și socotit patronul pictorilor, printr-o tradiție ce derivă, după Ciardi, din NICEFOR, *Eccles. hist.*, XV, 14.

²¹ De obicei sînt menționați ca amatori de artă Socrate și Platon (la Alberti, Pino, Paleotti, Varchi, etc.), după DIOGENE LAERTIU, III, 5 (Platon) și PAUSANIAS, I, 22, 28 (Socrate). Lomazzo îl adaugă pe Pitagora, poate printr-o confuzie, reținînd din Pliniu artiști cu același nume, care n-au însă nimic comun cu filozoful.

²² PLINIUS, XXXV, 135. Idem Alberti, Varchi, Dolce, Paleotti, etc.

²³ Pînă la Cezar, enumerarea este luată aproape la rînd după PLINIUS, XXXV, 19—26, însă cu multe neglijențe: A. Labeone este Titidius Labeon; L. Mummius n-a pictat, ci a expus tablouri, ca și Cezar; dintre Scipioni, unul a expus un tablou, supărîndu-și fratele. Începînd cu Paulus Emilius, toate numele, afară de ultimul, figurează în L. B. ALBERTI, p. 79 și PINO, p. 197.

²⁴ Lista pictoriștelor derivă din PLINIUS, XXXV, 147, dar ea există și la PINO, p. 198, cu unele greșeli ce apar și la Lomazzo, care a citat-o însă corect pe Olimpia, pe

O puternică mărturie în sprijinul nobleței picturii ne-o oferă de asemenea cinstea și prețuirea pe care au arătat-o oamenii de vază din toate timpurile măștrilor acestei arte și operelor lor. Căci regii Egiptului îi priveau cu evlavie, ca zămisitori ai imaginilor sacre, iar locuitorii din Agrigento l-au ținut la mare cinste pe Zeuxis, arătându-se atît de generoși față de el, încît a început să-și dăruiască picturile. La fel s-a purtat regele Attalos cu Aristide tebanul și cu atenianul Picea, regele Candaules cu Bularchos, Demetrios Phalereus cu Protogen, Cezar cu Timomachus, Nicomede, regele Licie, cu Praxitele²⁵ și Filip, regele Macedoniei, cu Pamfilus, care a obținut cu incuviințarea acestuia și a altor principii din Grecia ca, întîi la Siciona, apoi în toată Grecia, copiii de neam nobil să învețe înainte de orice pictura, și ca aceasta să fie așezată de toți pe prima treaptă a artelor liberale. Ca atare, pe viitor ea a fost mereu practică cu mare sirguință de nobili, fiind interzisă sclavilor²⁶; iar printre alții, Alexandru, nemulțumindu-se cu nenumăratele bogății pe care i le dăruise lui Apelle, discipolul lui Pamfilus, a ținut să i-o dea și pe Campaspe, deși îi era foarte dragă²⁷.

cînd Pino îi transformase numele într-un adjectiv atribuit „Zizenei“ (aici Cicene, la Pliniu fiind Lala din Cyzic). „Martia fiica lui Varro“ figurează atît la Pino cît și la ALBERTI (p. 80), după o lectură greșită a textului plinian (Marci Varronis juvena), acreditată prin tradiție încă de pe vremea lui BOCCACCIO (*De claris mulieribus*). Celelalte pictorițe, Tamiri și Irene, figurează de asemenea în Boccaccio, unde însă Calipso e un bătrîn pictat de Irene.

²⁵ Sursa de bază este tot PLINIUS: pentru Zeuxis, XXXV, 63; pentru Attalos, XXXV, 24 și 100, iar pentru Nicea (nu Picea), 132; pentru Bularchos, XXXV, 55. În cazul lui Protogen, Lomazzo face o confuzie, căci acesta a fost protejat de Demetrios Poliorcetul, nu de Demetrios Phalereus din Atena, cfr. XXXV, 104—105; pentru Timomachus, XXXV, 136; pentru Praxitele, VII, 126, greșit înțeles, căci Nicomede a trăit ulterior.

²⁶ PLINIUS, XXXV, 77. Vezi și n. 5 la p. 58. Numele lui Filip a fost asociat probabil prin deducție.

²⁷ Idem, XXXV, 86, PINO, p. 200, DOLCE, p. 275. 92

Aș mai putea aminti de Tiberiu, care prețuia atît de mult lucrările lui Parrasios, și de divina Octavia, care-și umpluse școala cu cele mai de seamă statui și picturi din lume²⁸. Îi las însă deoparte, ca pe mulți alții încă, pentru a vorbi și despre cei din vremurile noastre, care au îndrăgit și au onorat această artă la fel de mult ca și cei din vechime. Așa a fost Roberto, regele Neapolelui, care l-a iubit și l-a prețuit nespus de mult pe Giotto; Ludovic al unsprezecelea, regele Franței, pe Giovanni Bellino; Mohamet, pe fratele acestuia, Gentile; Lodovico, marchiz de Mantova, pe Andrea Mantegna; Filippo Visconti și Francesco Sforza I, amîndoi duci de Milano, pe Vincenzo Foppa; Ludovic Maurul, duce de Milano, Giuliano de Medici și Francesco Valesio²⁹, regele Franței, pe Leonardo Vinci; Iuliu al II-lea și Leon al X-lea, pe Rafael din Urbino, pe Michelangelo și alții; împăratul Maximilian pe Alberto Durer; Alfonso, duce de Ferrara, Federico, duce de Mantova, Francesco Maria, duce de Urbino, și împăratul Carol Cvintul, pe Tițian, pe care l-a iubit și l-a onorat întocmai ca Alexandru pe Apelle³⁰. Alte exemple de principii și oameni iluștri care au arătat o mare prețuire nu numai artei, dar și artiștilor, se pot găsi în *Viețile pictorilor* scrise de Giorgio Vasari. Apoi, mărturie a nobleței și renumelui acestei arte ne pot fi marile muzee antice și moderne de pictură și de sculptură, despre care se vorbește în cartea a șasea a Tratatului meu, iar la sfîrșitul lucrării de față voi vorbi doar despre unul, care face singur cit toate cele ce vor fi fost pe lume,

²⁸ PLINIUS: pentru Tiberiu, XXXV, 70; pentru colecțiile Octaviei (numită divină probabil datorită onorurilor de care s-a bucurat fiind sora împăratului August), XXXIV, 31, XXXV, 114 și 139.

²⁹ Francisc I de Valois. Informațiile se găsesc în VASARI, citat de altfel la sfîrșitul acestei enumerări.

³⁰ Comparația apare insistent în epistolarul lui ARETINO, de unde s-a impus și la alți autori. (În *Secolul de aur al picturii venețiene*, p. 70, 132, 140 etc.)

și anume acela al lui Filip, regele catolic³¹, urmînd ca însemnătate după vestita biserică San Lorenzo de la Escorial³².

Pentru a încheia subiectul de față, nu se află neam sau popor pe lume care să nu nutrească o mare cinste și prețuire față de această artă, căci fiecare, înălțînd temple zeilor lor, așezau deasupra altarelor imaginile acestora și li se închinau, aducîndu-le felurite jertfe, ca beoțienii lui Amfiarau, africanii lui Celeste și Mopso, egiptenii lui Osiris și Isis, arabii lui Adiafare, sciții Minervei, nornii lui Tibeleno, naucratizii lui Serapis, asirienii lui Atargate, maurii lui Iuba, macedonenii lui Gabiro, cartaginezii lui Uranus, latinii lui Faunus, romanii lui Quirinus, sabinii lui Sango, și la fel etiopienii, tebanii, tamaritii vecini cu hircanii; alte popoare s-au închinat altor zei care — ca să nu mai zăbovim asupra acestui lucru — sînt pomeniți de Ovidiu în *Faste*, și în istoriile lui Origen, Tertulian, Apuleius, Diodor, Lucian, Leon Evreul³³ și alții; iar despre unii din ei amintesc în ultima carte, vorbind despre formele zeilor păgîni³⁴.

Cea mai mare fală a acestei arte, și totodată un ilustru privilegiu ce i-a fost acordat de biserică noastră, este acela de a-l putea înfățișa pe Dumnezeu în toată slava lui, îngerii, sfinții și minunile săvîrșite de ei, și faptul că sîntem datori să cinstim aceste imagini, închinîndu-ne cu smerenie înaintea lor, atît în biserici cît și în alte locuri. Lucru pe care-l făceau deopotrivă și cei din antichitate, după cum s-a arătat mai sus, fiind amintit de Platon în cartea a unspre-

³¹ Ulterior autorul și-a modificat planul, căci în ultimul capitol vor fi descrise și alte muzee.

³² Va fi descris în cap. XXXVIII.

³³ CIARDI notează (p. 267, n. 23) că atît lista zeilor cît și a autorilor citați este luată din AGRIPPA, *De occulta philos.*, III, 14, cu unele greșeli de transcriere: Adiafare în loc de Diaphares, asirieni în loc de sirieni și Leon Evreul în loc de Philon iudaeus.

³⁴ A se vedea *Sumarul Tratatului* în anexa acestui volum, cartea VII.

zecea a *Legilor*, unde a poruncit să se cinstească statuile și imaginile sacre ale zeilor³⁵; și le numeau sacre pentru că le închinaseră părelnicelor divinități în care credeau, așa cum cîntă Orfeu în imnul înălțat lui Venus din Licia³⁶.

Dar cu toate că am purces să scriu despre o artă atît de nobilă și de renumită — după cum poate vedea oricine din cele arătate pînă aici — aceasta nu va împiedica gurile rele și pizmașe, care își iau dreptul de a critica totul, să mă învinuiască de nechibzuință pentru alegerea acestui subiect, asupra căruia mi-am îndreptat toate cercetările și strădaniile mele, ca fiind de prea puțin folos cititorilor. Eu nu mă îndoiesc însă că, dimpotrivă, cei ce iubesc arta vor fi gata să laude, dacă nu rezultatul, măcar osteneala pe care mi-am dat-o să deslușesc cît mai limpede o artă atît de ascunsă³⁷, și că vor citi cu plăcere multe din lucrurile observate de mine și adunate aici la un loc din felurite izvoare. Iar dacă prin această artă se pot înfățișa atît lucruri cuvinicioase și laudabile, cît și altele prostești și nerușinate, nu cred că ar fi un temei pentru a mi se aduce vreo învinuire. Căci nu se află artă de care oamenii cu mintea coruptă să nu se poată folosi în scopuri urite, așa cum se întîmplă dealtfel cu toate științele. Dar eu nu scriu pentru acestia, ci pentru cei care, dornici să-și cîștige laude, nu numai prin talentul lor, ci prin orice însușiri bune, se dăruiesc acestei învățăturii. Pentru ei va fi de ajuns să-i previn că nu trebuie să caute a-și înfățișa personajele în poziții lascive și ațîțătoare. Căci asemenea figuri nu numai că per-

³⁵ Vezi n. 40 la p. 88.

³⁶ Afirmatie inspirată tot din AGRIPPA (*op. cit.*, III, 38), care dă drept imn orfic niște versuri de PROCLUS, *Hymn.*, V, *Ad Lyciam Venerem*: „Nostri namque duces patriae divina tuentes / Oppidulum propter sacrum statuere colossus“. (Cfr. CIARDI, p. 268, n. 24)

³⁷ În orig. *recondita* (v. și pag. 57: „artă atît de dificilă și plină de taine“ — *difficile e recondita*), caracteristică a picturii asupra căreia insistase și PINO de-a lungul dialogului său.

vertesc cugetele și le îndeamnă să încerce ceea ce văd în imagine, dar adeseori le fac să se aprindă de patimă, cum aflăm despre femeia care s-a îndrăgostit de un tânăr pictat sub porticul din Atena, despre Alchide rodianul care s-a aprins de iubire pentru opera lui Praxitele din Cnidus³⁸, și despre Pigmalion care, îndrăgostit de sculptura ce-o dăltuise în fildes, a făcut prin rugile sale să i se dea duh și viață pentru a-și împlini voia inimii, după cum spune povestea³⁹. Drept care asemenea picturi și sculpturi, fie ele oricât de desăvârșite, le aduc artiștilor, în loc de laude, rușine și ocară, pe lângă jignirea pricinuită divinității; pe câtă vreme dacă sint sortite unor scopuri vrednice și indeosebi slăvirii lui Dumnezeu, îndemnându-i pe oameni să-l cinstească și să i se închine, ele le aduc deopotrivă faimă și un bun renume.

CAPITOLUL VII

Despre efectele și folosul picturii

Se poate spune pe drept cuvânt că, întocmai cîte sint lucrurile create de natură, tot atîtea sint și efectele produse de pictură și foloasele pe care le aduce. Căci înfățișînd ochilor noștri toate formele lucrurilor care umplu și împodobesc lumea, ca o altă natură, sau măcar ca o destoinică imitatoare și rivală a acesteia, ea ne face să cunoaștem, prin toate părțile sale și în chipul cel mai frumos și plăcut, diversitatea acestor forme, ne arată cum se pot îmbina cît mai bine și prin ce meșteșug¹ subțire și iscusit se alătură și

³⁸ Lomazzo face o confuzie, căci statuia îndrăgită de rodian era un *Cupidon* din Parium (tot de Praxitele), „la fel de frumos ca *Venus* din Cnidus”, adaugă PLINIUS, XXXVI, 22, exemplul citat de obicei fiind acesta din urmă.

³⁹ OVIDIU, *Metamorfoze*, X, 243—297.

¹ În orig. *artificio*, termen care, împreună cu derivatul *artificioso* (făcut cu artă), reprezintă o noțiune definitorie pentru o nouă orientare estetică. Am subliniat acest

se împreunează cu rinduială, în forma corpurilor desăvârșite, liniile stabilite de ochiul ce privește după anumite reguli. Lucrul acesta e foarte bine redat într-o culegere de exemple felurite care nu a fost tipărită și unde, prin strădaniile autorilor săi care au fost oameni foarte pricepuți în această artă, se arată racursiurile, luminile, umbrele, culorile și toate efectele lor minunate și folositoare, datorită cărora pictura ajunge la imitarea desăvârșită a naturii. Iar aceasta se face pe două căi: una este de a imita membrele corpurilor după natură, așa cum sint, iar a doua — care nu pune nici un preț pe cealaltă — este să imite, prin mijlocirea invențiilor, trăirile, simțămintele, mișcările și pozițiile pe care natura le poate naște și născoci. Astfel pictura ajunge pînă acolo unde celorlalte arte nu le este îngăduit să răzbească, mai cu seamă sculpturii. Căci aceasta, urmînd imaginea închipuită în Idee, nu poate face ca înăuntrul suprafeței obiectelor un plan să se adincească pînă la capăt unde răzbate privirea, așa cum face pictura, și la fel se întîmplă cu conturul, afară doar de basorelief². Lucru ce se datorește unei lipse a artei, nu a artiștilor, căci se poate vedea chiar și în cele mai bune statui ale grecilor și romanilor, ca și în ale celor mai renumiți sculptori moderni, cum sint Bonarrotto, Bandinelli, Fontana, Gio Bologna³ și mulți

lucru deoarece în română, neavînd un echivalent, am tradus acești termeni prin meșteșug, dibăcie, iscusință, după context. În original el frapează prin frecvență și prin accepția lui specifică, marcînd modalitatea prin care arta rivalizează cu natura. În *Autunno del Rinascimento* (p. 160), C. OSSOLA notează: „Arta nu este mai prejos sau diferită de natură, ci este o activitate ce generează forme ca și natura, iar frumusețea depinde acum de *artificio*”.

² Alt ecou al disputei privitoare la supremația artelor (v. n. 4 la p. 86). Lomazzo adoptă poziția și argumentele lui Leonardo, care pune basorelieful mai presus de sculptura în ronde-bosse, „pentru că e obligat la perspectivă” (*Tratat*, nr. 33).

³ Annibale Fontana, sculptor, arhitect și gravor milanez destul de cunoscut (m. 1587), se număra printre membrii Academiei din Valle di Blegno, ca și Lomazzo,

alții. Astfel încât pictura are puțința de a înfățișa viu și natural tot ce poate vedea ochiul omenesc: și lumina, și razele soarelui, și eclipsele, și noaptea, și seara, și răsăritul, și fulgere, și tunete și culoarea cerului și fumul și peștii în apă, iar la om, aproape că și răsuflarea sau glasul și expresia⁴. Prin urmare, ea redă chipul în așa fel încât este recunoscut de ceilalți cu toată plăcerea pe care o poate încerca ochiul și intelectul, nu numai al celor învățați, ci și al celor neștiutori⁵, înfățișând fiecăruia ceea ce-i place și așa cum îi place mai mult. De aceea este atît de căutată și îndrăgită de papi, împărați, regi și orice spirit nobil și ales.

Pe lingă aceasta, ea este pretutindeni o podoabă de seamă, deoarece împodobește temple, palate și orice loc mai ales și mai prețuit. Iar odată cu înfrumusețarea, ea mai produce și un alt efect de mare folos, căci înalță și îndeamnă mintea celui ce o privește să cugete la lucrurile înfățișate. Și nu trebuie uitat ceea ce spune Leon Battista Alberti, cum că ea face mai scumpe metalele, ele fiind mult mai prețuite cînd sînt gravate și împodobite cu vreo lucrătură frumoasă⁶. În sfîrșit, pictura e amintită de Aristotel, în cartea a opta din *Politica*, drept o artă de mare folos și cu ajutorul căreia se deosebesc lucrurile unul de altul, pornind în această judecată de la ceea ce se întîmplă la cumpărarea obiectelor, fiind mult mai bine plătite cele împodobite cu vreo pictură⁷. De unde putem vedea limpede cît este de necugetat cel ce nu prețuiește pictura;

care-l amintește adesea în lucrările sale. Jean Boulogne, zis Giambologna (Douai, 1529--Florența, 1608), va mai fi amintit în ultimul capitol.

⁴ Enumerare tradițională a posibilităților picturii: LEO-NARDO, *op. cit.*, nr. 9 și 36; VARCHI, *op. cit.*, care-l citează pe Castiglione, amintit în continuare de Lomazzo; PINO, p. 194.

⁵ Idee specifică pentru climatul Contrareformei (v. ZUC-CARO, p. 422).

⁶ ALBERTI, *op. cit.*, p. 70.

⁷ Lomazzo nu reproduce prea exact spusele lui ARIS-TOTEL (*Politica*, VIII, 3).

căci nu numai în timp de pace, cum s-a arătat pînă aici, dar și în arta războiului ea este folo-sitoare și chiar necesară, pentru a desena țări, ținuturi, riuri, poduri, fortărețe și alte lucruri pe care un bun căpitan și soldat trebuie să le cunoască⁸. Iar arhitectul militar nu va fi vrednic nici să facă construcții și nici să poarte acest nume, dacă nu are cunoștințe de pictură. Lucru lăsat scris și de Vitruviu, care îndeamnă arhitectul ca înainte de toate să se îngrijească a deprinde această artă, ea fiindu-i necesară pentru înțe-legerea arhitecturii, pe care o lămurește și o ilustrează⁹.

Un alt efect nu mai puțin nobil și plăcut al acestei arte este că prin ea se învață ce e frumosul în orice privință. Căci fără ea nu va ști cu adevărat călărețul cum este un cal bine făcut, sau altul ce este frumosul în orice lucru pe care îl vede și-l folosește omul¹⁰, nici farmecul priveliștilor, nici frumusețea spadelor, a armurilor, a veș-mintelor, podoabelor și nestematelor, a izvoarelor, a orașelor, a cetăților și — ceea ce încintă și hrănește mai presus de orice intelectul nostru — nu va ști niciodată de unde porcede și ce este adevărata frumusețe la o femeie sau la un bărbat, care este luată după aceea a lui Dumnezeu însuși și cuprinde în sine, ca un compendiu, toată proporția și armonia lumii. Iar aceasta, după cum spune Castiglione în *Il Cortigiano*¹¹, nu este și ea decît o pictură a naturii, dacă pri-vim întinderea cerului strălucind de mulțimea

⁸ Idem DOLCE, p. 283 și CASTIGLIONE, *Il corte-giano*, I, 52.

⁹ *De Architectura*, I, 1: „[Arhitectul trebuie] să stă-pinească știința desenului, ca să poată schița mai ușor prin modele pictate forma pe care vrea s-o dea operei sale“.

¹⁰ Afirmații legate de evoluția noțiunii frumosului, care „nu mai are acum altă accepție decît a conformității cu ceea ce e imaginat în Idee.“ (C. OSSOLA, *op. cit.*, p. 96). Păreri asemănătoare la CASTIGLIONE, I, 52.

¹¹ CASTIGLIONE, *op. cit.*, I, 49, și urm., pasajul inspirat din acesta încheindu-se unde începe fraza „De aici ia naștere...“

stelelor scinteietoare, avînd la mijloc pămîntul înconjurat de mări, împodobit de munți, văi rîuri și o nesfîrșită varietate de copaci, flori și ierburi. Iar fără ajutorul picturii nu va ști nimeni să deosebească și să aleagă frumosul de urît, ci va fi pe aceeași treaptă cu animalele necugetătoare, văzînd, cu aceiași ochi călăuziți doar de simțuri, toate lucrurile într-un singur fel și într-o singură formă.

Să nu uităm de asemenea că, cu ajutorul ei, se pot reda lucruri văzute doar în închipuire de cei ce le înțeleg natura și tîlcul. De aici ia naștere o vastă materie pentru încercările de a pătrunde cu mintea și cu puterea intelectului în asemenea cugetări subtile, care sînt cu atît mai bine înțelese cu cît artistul este mai înzestrat cu cunoștințe în acele discipline despre care am spus și voi mai spune și în altă parte ¹² că-i sînt necesare. Urmarea este că, strămutînd închipuirile în reprezentări, se obțin niște efecte admirate de toată lumea, nu numai cu încîntare, ci cu adevărată uimire, căci sînt ca niște miracole, în care ți se arată un lucru drept alt lucru, deși e unul și același. Așa se întîmplă de pildă că poți privi un portret al cuiva, făcut după natură, fără să înțelegi ce este, deși privești un cap cu tot restul trupului, nedîndu-ți seama că e un portret, decît prin acea artă în care închipuirea se însoțește cu reprezentarea ¹³. Lucru pe care l-am făcut deseori pentru propria mea desfătare, spre marea uimire a celor ce se aflau de față. Iar în felul acesta se pot face nenumărate alte încercări, pornind de la un model corect și nedeformat și folosind acea artă despre care vorbesc în cealaltă lucrare a mea, unde tratez despre perspectivă ¹⁴; acolo mă străduiesc cît îmi stă

¹² Chiar în capitolul următor.

¹³ Este vorba probabil de portrete în genul celor făcute de Arcimboldo și descrise în ultimul capitol.

¹⁴ În *Tratat*, VI, 20, p. 291, unde descrie procedeul prin care a făcut Gaudenzio Ferrari o pictură unde „părul semăna cu valurile mării”, dar privit de aproape printr-un orificiu special „se dovedea a fi un chip minunat

în putîntă să le fiu de folos celor ce studiază această artă, amintindu-mi de vechea zicală a filozofului, pe care orice om ar trebui s-o aibă mereu în minte, și anume că nu ne-am născut doar pentru noi, ci și pentru patrie și prieteni, și că nu trebuie să urmărim atît folosul nostru, cît pe al celorlalți ¹⁵.

CAPITOLUL VIII

Despre științele necesare pictorului

Două sînt căile de lucru în pictură: una practică și alta teoretică. Prin practică lucrează cel care, fără a cunoaște temeiul și rațiunea celor ce face, are doar o oarecare pricepere dobîndită printr-o deprindere îndelungată, sau se mărginește să urmeze vreun exemplu. Prin teorie lucrează cel ce știe să redea, pe temeiul unor efecte ale proporțiilor, micșorările și răsucirile corpurilor, precum și tot ce se poate face cu penelul, iar apoi știe să le lămurească prin cuvinte și să le arate altora cu rînduială, limpezime și ușurință. De aceea pictorii care lucrează fără să cunoască teoria, chiar dacă s-au străduit îndelung să deprindă practica, oricîtă silință și osteneală și-ar da în lucrările lor, nu pot să-și dobîndească un loc printre artiștii renumiți. Iar cei ce se bazează doar pe teorie, deși se folosesc mai mult de lămuriri deslușite și demonstrații limpezi decît de farmec și ornamentare, care sînt efectele practicii, par totuși să ajungă la o oarecare măreție și trezesc mai multă admirație. Dacă se

al lui Cristos”. Procedeu identificat drept anamorfoză de CIARDI (p. 271, n. 14), care pentru această teorie a lui Lomazzo trimite la lucrarea lui Baltrusaitis: *Anamorphoses*, Paris, 1955.

¹⁵ Citat preluat din *Comentariul la Vitruviu* al lui CESARIANO (fila 1): „De aceea fiecare trebuie să poarte veșnic în suflet platonica sentință de aur: omul nu se naște doar pentru sine, ci și pentru patrie și prieteni”. (Cfr. CIARDI, p. 271, n. 15)

întimplă însă ca vreunul să le stăpânească pe amindouă, acela se îndreaptă nestingherit și cu pași mari către laurii pe care-i dobîndește în scurtă vreme, lăsîndu-i cu mult în urmă pe cei ce sînt doar practicieni sau teoreticieni. Căci acestuia-i izbuteste de minune tot ce are în minte, lucrînd fără șovăială și mai ales fără a face greșeli¹.

Ca atare oricine își poate da seama că, de vreme ce se cere ca un maestru al acestei arte să stăpînească ambele căi, el trebuie să aibă un talent² făcut să deprindă științele necesare pentru a și le însuși. Fiindcă nici talentul singur nu-i poate aduce prețuirea fără științele respective, și nici acestea nu se pot învăța doar prin iscusință și studiu, fără talent³. Iar în toate aceste științe se cere să aibă, dacă nu cunoștințe desăvîrșite, măcar îndestulătoare, mai cu seamă asupra acelor părți care sînt mai necesare, căci altfel este mai bine — cum spune Vitruviu undeva — să se apuce de altă treabă, nefiind bun pentru aceasta. Ca atare smintit este cel ce crede că poate fi pictor fără a ști măcar să scrie și să citească, aceasta fiind temelia oricărei cunoașteri, deoarece e singurul mijloc de a afla tot ce s-a spus și s-a împlinit⁴. Artistul nu poate să nu cunoască

¹ Teoria și practica desemnează aici două feluri de a lucra, ambele defectuoase, îndeosebi cel de al doilea, care se bazează doar pe rutină și imitație. Idei similare, precum și avertismente împotriva „practicienilor”, se întâlnesc adesea la LEONARDO, care spune: „Practica trebuie să fie clădită întotdeauna pe o teorie bună”. (*Tratat*, nr. 77, v. și nr. 67, 398, 399 etc.)

² În orig. *ingegno*, care ar putea însemna și inteligență. L-am tradus totuși prin talent (v. n. 8 la p. 63), datorită frazei care urmează.

³ VITRUVIU, I, 1: „/Arhitectul/ trebuie să fie talentat și capabil de învățatură; căci nici talentul fără învățatură, nici învățatura fără talent nu-l poate face pe artist desăvîrșit.” Aceași idee la HORATIU, *Arta poetică*, v. 408—410, citate integral de VARCHI, p. 30.

⁴ PINO: „/Pictorul/ trebuie să aibă măcar atîta învățatură de carte cît să știe latina și să-i placă limba vulgară (italiana vorbită), cu ajutorul căreia va putea lua cunoștință de istoriile și invențiunile din vechime” (p. 240).

istoriile sfinte și lucrurile legate de teologie, învățîndu-le măcar din repetate convorbiri cu teologii, pentru a ști cum trebuie să înfățișeze în modul cel mai izbutit și mai potrivit pe Dumnezeu, îngerii, sufletele, diavolii, locurile în care sălășluiesc, veșmintele și culorile lor după cinul pe care-l au și, îndeobște, toate subiectele sfinte și evlavioase⁵. Dar mai presus de toate, pentru practicarea acestui meșteșug în general și în particular, este nevoie să fie bun matematician, care vrea să zică pregătit pentru studiu și învățatură, așa încît, prin astronomie, să poată ajunge la cunoașterea cerurilor, a semnelor și a astrelor ascendente cu semnificațiile lor⁶. Căci cunoscînd natura corpurilor prin imaginile cerești și înțelegîndu-le, va înțelege că trebuie să le înfățișeze pe cele marțiene înfricoșătoare, pe cele venusiene atrăgătoare, iar pe celelalte după aceleași temeuri. Altminteri se poate spune pe drept cuvînt că pictura nu prețuiește nimic și e lipsită de spirit. Prin geometrie va ajunge să cunoască corpurile perfecte și regulate, cu proporțiile și măsurile lor, care sînt temeiul proiecțiilor și pe care se sprijină întreaga artă, cu perspectiva — inima geometriei — cu umbrele, luminile, ra-

⁵ Fraza reflectă spiritul Contrareforme, care prin hotărîrile Conciliului din Trento (1545—1563) a impus un control asupra „religiozității, cuviinței și potrivirii” operei de artă, cum spune cardinalul G. PALEOTTI în introducerea lucrării sale, al cărei titlu este edificator: *Discurs asupra imaginilor sacre și profane... în care se arată felurile lor abateri și se explică modul adevărat ce trebuie respectat creștinește pentru așezarea lor în biserici, în case și în orice alt loc* (1582).

⁶ Este vorba, de fapt, de astrologie, căreia i se acorda o mare importanță încă din antichitate, iar tiparul înlesnise mult răspîndirea ei. Lomazzo a fost deosebit de receptiv față de această concepție a unui paralelism între ordinul ceresc și cel pămîntesc, care postula influența planetelor ascendente la nașterea cuiva asupra trăsăturilor sale psiho-fizice, ca și asupra destinului său. Această credință a generat la Lomazzo o întreagă teorie a reprezentării artistice, bazată pe tipologia astrală, ce include proporții, forme, culori, mișcări etc.

zele vizuale, racursiurile, în sfârșit cu toate acele procedee care, înșelându-ne ochiul, ne fac să vedem altceva decît este. Datorită aritmeticii va cunoaște proporțiile, armoniile și corespondențele corpurilor prin număr și cantitate, căci calculînd părțile cele mai mici și cele mai mari, se ajunge la alcătuirea unor picturi bune și frumoase, nu făcute la întîmplare, cum sînt ale celor lipsiți de aceste cunoștințe atît de necesare.

Nu e de ajuns însă ca pictorul să-și fi însușit doar aceste științe, ci mai trebuie să aibă și cunoștințe de arhitectură — arta noastră întemeindu-se în mare parte pe ea — precum și de muzică, de asemenea atît de necesară, încît fără ea pictorul nu poate fi desăvîrșit⁷. Dar cum arhitectura este cea despre care trebuie să aibă, mai presus de toate celelalte științe, o desăvîrșită cunoaștere, și dat fiind că în ea se cuprind multe aspecte, care se observă limpede cînd e pusă în practică, după cum o știu pictorii, sculptorii, orfevrii și alții ce o folosesc cu toții deopotrivă în lucrările lor, trebuie cunoscută adevărata rinduială a practicării sale⁸. Iar aceasta nu poate fi înțeleasă de nîcăieri mai bine decît din cercetarea formei frumoaselor construcții antice, cum sînt, pe lîngă altele nenumărate, Coliseul și Panteonul din Roma; de asemenea și a multora din cele moderne, care se numără printre operele lui Bramante, Bonarroto, Petrucci, Rafael, Zenale, Bassi, Giuseppe Meda — pictor și arhitect, mai cu seamă al minunatului palat al seniorului Prospero Visconti din Milano, lăudat de cei mai vestiți poeți, cavalier ilustru

⁷ Muzica este privită tot sub aspectul raporturilor numerice, după cum se va vedea în alte capitole. Aceeași idee la VITRUVIU, I, 1.

⁸ Pe lîngă sensul obișnuit al acestei cerințe, exprimată și de alți autori, datorită faptului că pictorul are de prezentat felurite construcții, CIARDI menționează posibilitatea unui înțeles mai complex; acela al unei concepții arhitectonice a întregii compoziții, cu toate elementele sale, fapt dovedit de analiza lucrărilor lui Lomazzo și ale discipolilor săi (p. 273, n. 8).

atît prin erudiție cit și prin naștere — și mulți alți arhitecți de seamă⁹. În aceste construcții, atît antice cit și moderne, întîlnim o arhitectură simplă și adevărată, fără acea încărcătură de frunzișuri și ornamente care înăbușă frumosul. Căci acesta se realizează atunci cînd arhitectul se călăuzește după rînduielel artei, care sînt variate și deosebite, după cum variate și deosebite sînt ordinele arhitectonice — toscan, doric, ionic, corintic sau compozit, care a fost născocit de romani și numit astfel pentru că imbină toate ordinele celelalte. La acestea se adaugă un al șaselea, de curînd izvodit de Giacomo Soldati, arhitectul serenismului duce de Savoia, și numit de el armonic, cuvînt lesne de înțeles pentru ureche, dar greu de înfățișat pentru ochi¹⁰, urmărind să-i imite prin el pe cei din antichitate, care atît prin muzică, cit și prin desen și construcții au făcut cunoscută lumii armonia celor cinci ordine ale lor¹¹. Iar dacă lucrul acesta îi va izbuti, va aduce o mare faimă Italiei noastre.

Așadar, fiind necesară cunoașterea — cită ar fi ea — a atîtor științe atît de anevoioase pentru

⁹ În afară de cele patru nume bine cunoscute (Petrucci este Peruzzi), toți ceilalți au lucrat la Milano. Bernardo Zenale (Treviglio, c. 1450—Milano, 1526), a fost numit în 1519 arhitect al Domului (v. și n. 21 la p. 79). Martino Bassi (Seregno, 1542—Milano, 1591) a lucrat la Milano (Dom, S. Maria della Passione, S. Vittore al Corpo, S. Lorenzo etc.) și la Pavia (Certosa); a scris *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva* (Brescia, 1572). Giuseppe Meda era contemporan cu Lomazzo; palatul Visconti amintit aici a fost aproape distrus de bombardamente în ultimul război. (Cfr. CIARDI, p. 273, n. 9).

¹⁰ Giacomo Soldati e atestat ca pictor în documente din 1561 și 1570 la Milano. În 1576 este arhitect la curtea lui Emanuele Filiberto de Savoia, unde va rămîne măcar pînă în 1591. A lucrat și ca arhitect militar și inginer hidrolog (v. cap. XXXVIII). Despre încercarea amintită aici se știe foarte puțin; a se vedea R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo* (trad. ital. 1964). Cfr. CIARDI, loc. cit.

¹¹ În tradiția pitagoreică existau cinci *symphoniae* (armonii), intervale muzicale echivalînd cu anumite raporturi aritmetice. A se vedea și VITRUVIU, I, 1 și V, 4—5.

a ne putea atinge ținta adevăratului merit în această artă, e limpede că nu avem timp de pierdut, ci trebuie să ne străduim a învăța neconținut, căci cu cât vom fi mai învățați, cu atât vom ajunge pe o treaptă mai înaltă de măiestrie.

Matematica, așadar, care cuprinde în sine atâtea arte, s-a bucurat de mare prețuire nu numai la caldeeni și arabi, inventatorii ei, ci la toate celelalte popoare, chiar dacă le dădeau acestor învățați nume felurite. Căci caldeenii și arabii le ziceau matematicieni, genetliaci și arghbi, după cum arată Vitruviu în cartea a noua¹²; persanii le ziceau magi, grecii filosofi, latinii sapienti, galii druvizi, egiptenii profeți, indienii gimnosofi, iar asirienii și alte popoare le dădeau alte nume. Însă toți cei ce se îndeletniceau cu matematicile erau de asemenea foarte pricepuți la pictură, după cum aflăm din istoria acestor popoare, făcând ei înșiși imaginile zeilor lor, precum și orice alt lucru pe care voiau să-l înfățișeze prin figuri, ba chiar și statuile ce se mișcau cu ajutorul roților și al vintului, așa cum scrie despre cele ale lui Mercur din Egipt.

Dat fiind că pictura, după cum a spus Michelangelo, are cu atât mai mult relief cu cât se apropie mai mult de realitate printr-o rânduială corectă¹³, se cere ca pictorul, pentru a-și înlesni acest mod chibzuit de a lucra, să știe din practică

¹² Este vorba, de fapt, de comentariul lui CESARIANO la Vitruviu, IX, 1 și 6, unde se găsesc toate aceste denumiri, care nu desemnează „matematicieni”, ci înțelepți. (Enumerări asemănătoare și la alți autori, cfr. CIARDI, p. 274, n. 13). Genetliacii sînt horoscopiști, iar denumirea *arghbi*, care nu apare la Cesariano, este probabil o formă incorect derivată din algebră, termen arab (*al-giabr*) apărut în sec. IX.

¹³ În scrisoarea către B. Varchi (v. n. 39 la p. 82), Michelangelo spune: „Mi se pare că pictura trebuie socotită cu atât mai bună cu cât se apropie mai mult de relief, iar relieful socotit cu atât mai prost cu cât se apropie mai mult de pictură.” După cum se vede, Lomazzo l-a citat parțial, dînd o altă interpretare spuselor lui Michelangelo (care afirma, de fapt, superioritatea sculpturii), adăugîndu-i „buna rânduială”, care este aceea a regulilor teoretice și practice. (În *Trattati d'arte* cit., I, p. 82).

măcar atîta că, plămădindu-și modele din lut sau din ceară, poate înțelege mai ușor locul umbrelor și luminilor pe corpuri, așa cum au făcut cei mai buni artiști; printre alții, Alberto Dürer, prin tăieturi făcute de-a lungul capului și a tuturor încheieturilor trupului, dînd la iveală alcătuirea membrelor, pentru a arăta și a dovedi mai lesne simetria corpurilor¹⁴, așa cum spune el însuși. Însă lucrul acesta se poate face foarte bine și altfel, doar cu ajutorul geometriei și perspectivei, după cum se poate vedea chiar în lucrările sale, și cum au făcut Vincenzo Foppa, Andrea Mantegna, Bernardo Zenale și mulți alții.

Mai trebuie apoi, pentru a fi cit mai fecund în invențiuni, să cerceteze neconținut istoriile tuturor timpurilor și ale tuturor popoarelor. Căci ele ne înfățișează faptele așa cum s-au petrecut, cu toate amănuntele și împrejurările lor, care, cu cât sînt mai bine cunoscute, înțelege și redată în opere, cu atât fac pictura mai asemănătoare cu realitatea; și ca atare, ea este insufletită de toată maiestatea și măreția pe care au avut-o faptele inele. La fel de folositoare ca istoria îi este pictorului nostru și poezia, fiindu-i chiar atât de apropiată, încît se poate spune oarecum că e același lucru ca și pictura, datorită nenumăratelor asemănări dintre ele, și mai cu seamă libertății de a închipui și a inventa. Ca atare, ori de cite ori pictorul va asculta glasul poeziei, va ști să-și înfățișeze conceptele și imaginile la fel de viu și atrăgător pentru ochi, pe cit o fac poezii cu pana și cu cerneala¹⁵.

¹⁴ Cum se întîmplă frecvent la Lomazzo, fraza își pierde consecvența logică, trecînd de la studiul umbrelor și luminilor pe figurine modelate, la desenele din lucrarea lui Dürer (tradusă în latină sub titlul de *Symmetria*, 1528), unde corpurile erau „tăiate” longitudinal printr-o linie, pentru a demonstra felurite proporții.

¹⁵ Comparația dintre pictură și poezie se bazează pe cunoscutele versuri ale lui HORATIU din *Arta poetică*, v. 9—10 și 361: „Pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas” și „Ut pictura poesis” — citate de VARCHI, p. 54. În *Tratat*, VI, 2, p. 244—

Dar dintre toate artele, cea mai însemnată și mai necesară desenului este anatomia, care ne învață cum să imbinăm membrele, vinele și oasele, să împreunăm nervii în corp și să alcătuim mușchii fără greș, luind exemplu după trupurile vii și moarte¹⁶. Acest adevăr se vede din faptul că aceia care n-au cunoștințe de anatomie, oricât ar fi de pricepuți și îndeminați în rest, nu ajung niciodată să redea trupul așa cum este într-adevăr, ci abia să-l imite intrucitva, neștiind cum sint alcătuite și așezate sub piele membrele și celelalte mădulare ascunse, din care izvorăște mișcarea cu efectele ei atit de variate.

Este necesară apoi cunoașterea simțămintelor și a feluritelor efecte cărora le dau naștere, vădindu-le prin atitudinile corpului, legate de felurimea elementelor și a alcătuirii omenesti¹⁷. Iar pictorul să se străduiască a fi un bun și priceput cunoscător al acestor efecte, luind întotdeauna aminte la ele, dacă vrea ca operele sale să redea adevărul și realitatea. Pe temeiul acestei cunoașteri se poate înfățișa expresia personajelor în armonie cu gesturile lor și cu situația în care sint închipuie, iar prin diferitele trăiri sufletești

246, paralela e dusă pînă la asimilare: „Iar din această asemănare generală care spuneam că există între pictori și poeți izvorăște una mai particulară, anume că fiecare pictor a avut din fire o înclinație mai asemănătoare cu cite un poet, pe care l-a urmat în felul său de a lucra... Leonardo a redat trăirile lui Homer, Polidoro măreția și avîntul lui Vergiliu, Buonarroto tilcul ascuns al lui Dante, Rafael puritatea maiestății lui Petrarca, Mantegna pătrunzătoarea chibzuință a lui Sannazaro, Tizian varietatea lui Ariosto și Gaudenzio cucernicia din cărțile sfinte“. Sint chiar cei șapte „guvernatori“ din *Ideea*.

¹⁶ Un exemplu al acestor studii e menționat în actele Academiei San Luca din ian. 1594, cînd s-a obținut cadavrul unui condamnat executat: „Iar după ce a fost jupuit, s-a făcut cu sirguintă anatomie, așa încît vreme de 15 zile în șir s-a studiat foarte bine, desenînd cu toții și căutînd să vadă și să descopere fiecare mușchi, os și vină“, după care corpul a fost remodelat în ghips. (RÓ-MANO ALBERTI, *Origine e progresso...*, p. 40).

¹⁷ Referire la tipologia amintită în n. 6 la p.103, despre care se va vorbi îndeosebi în cap. XXVI și XXXVI.

se arată grăitor unirea dintre părțile unui trup și deosebirile respective. Ținînd apoi seama de corpurile cerești cărora le sint supuse orice meleaguri și de feluritele lor acțiuni și înriuriri, se pot reda, cu trăsăturile cunoscute, locuitorii din fiecare țară. Căci nu e om să nu deosebească un francez de un spaniol, iar pe acesta de un german, și germanul de italian, iar italianul de ceilalți. Lucrul acesta ne folosește pentru a cunoaște însușirile sufletești și trupești, de unde învățăm apoi adevăratul temei după care să dăm fiecărei figuri adevăratele proporții, trăsături, culori și celelalte amănunte ce-i sint proprii și i se potrivesc cu adevărat.

În sfîrșit, adevăratul pictor ar trebui să fie și un bun filozof, pentru a putea pătrunde natura lucrurilor și a da întemeiat fiecăruia cantitatea de lumină ce i se cuvine¹⁸. Căci în felul acesta toate reprezentările ar părea lucruri adevărate, nu făcute și închipuie, iar dacă plămuitorul lor va fi așa cum îl doresc eu, va ști apoi să lămurească oricui temeiturile sale. Lucru în care constă de fapt autoritatea artei la un pictor, iar pe lingă aceasta, el va fi totodată modest, omenos și chibzuit în faptele sale; ceea ce tot din filozofie se învață, și așa au fost înțeleptul Leonardo, gimnosoful Buonarroto, matematicianul Mantegna, cei doi filozofi, Rafael și Gaudenzio, și marele druid Dürer. Aceștia și-au dobîndit faima și prețuirea atit prin măiestria artei lor, cit și prin omenia și frumusețea purtărilor care-i făceau foarte iubiți și căutați de toți cei ce li cunoșteau¹⁹.

¹⁸ LEONARDO, *Tratat*, nr. 5, 6, 8, 29 etc.

¹⁹ Atributele acordate acestor artiști provin din lista de la p. 106 și sint distribuite după criterii eterogene: cel de druid este legat de originea nordică a lui Dürer, cel de matematician se referă la preocupările lui Mantegan pentru perspectivă (v. cap. IV), iar calitatea de filozof sau înțelept este interșanjabilă, astfel încît tot paragraful pare forțat, cu scopul de a ilustra obișnuitele calități cerute pictorului de toți autorii anteriori.

Iar această însușire pare să-i fie pictorului cu atît mai trebuincioasă și mai folositoare cu cit cei din popor — care ațesea judecă la întimplare, fără nici un temei — îl socotesc un năbădăios cam trăsnet, văzînd că cei mai mulți pictori sînt aiuriți și adesea nestăpîniți în purtările lor²⁰. Lucru care nu vreau să cercetez acum dacă se datorește firii lor sau mrejelor artei în care se incurcă neconștient, căutînd să-i deslușească tainele și dificultățile ce le întilnesc la tot pasul.

După toate aceste lucruri despre care am spus pînă aici că sînt necesare, trebuie să adăugăm în încheiere unul mai necesar decît toate celelalte, și anume, ca omul să se fi născut pictor, așa cum spunem și despre poet²¹, privință în care pictura și poezia se aseamănă cel mai mult. Altminteri nici strădaniile neconștiente, nici învățătura îndelungată, nici ascuțimea minții, nici lecturile temeinice sau lecțiile de teologie, nici ajutorul astrologiei, nici figurile geometrice sau razele perspectivei, nici asemănările cu muzica, nici proporțiile aritmetice, ridicările arhitectonice, modelarea figurilor, mărturiile istorice sau născocirile poetice, nici exemplele de anatomie, nici înțelegerea trăirilor, în sfîrșit, nici cunoștințele sau demonstrațiile filozofice nu vor putea face ca un om care nu s-a născut pentru a fi pictor să ajungă vreodată la o oarecare măiestrie în această artă, dacă n-a fost adică înzestrat încă din leagăn și din fașă cu darul invenției și cu harul picturii. Căci numai acesta leagă și îmbină între ele cu o nespūsă grație toate lucrurile amintite mai sus, la cel care are din naștere acest dar; și dimpotrivă, cel născut fără el, oricît ar fi de respectat în meserie pentru meșteșugul și învățătura lui, nu va izbuti niciodată în lucrările sale să scape de acea lipsă de grație care le face nesuferite oricui le privește. Cît de adevărat este lucrul acesta atît pentru unii, cît și pentru ceilalți, se vede limpede la aceia care,

²⁰ Idem PINO, p. 236.

²¹ Idem PINO, p. 218 și DOLCE, p. 314.

nefiind născuți pentru a fi pictori, se apucă să muncească și să învețe imitînd manierele altora, pe care nu-i pot ajunge însă cu nici un preț, nici pe departe. Pe cînd ceilalți, care parcă s-au născut și au fost făcuți pentru pictură, îmbinînd harul și însușirile innăscute cu ceva învățătură și cunoștințe din disciplinele amintite, izbutesc din plin tot ce vor să facă²², deși în maniere diferite, după felul talentului lor, așa cum am arătat îndeajuns mai înainte.

Acum este însă timpul să purcedem la clădirea templului nostru și să vorbim despre guvernatorii săi.

CAPITOLUL IX

Alcătuirea templului picturii și guvernatorii săi

Așa cum lumea aceasta e guvernată și susținută de șapte planete, ca de șapte coloane, care, primindu-și fiecare lumina de la lumina dintii, adică de la Dumnezeu, o revarsă separat pe pămînt spre folosul tuturor lucrurilor create, tot astfel acest templu al picturii va fi susținut și dominat de șapte guvernatori¹, ca de șapte

²² În orig. *mediocre studio e cognizione*. Această concluzie este destul de neașteptată după insistența cu care s-a demonstrat importanța teoriei și a vastului registru de cunoștințe necesare pictorului. Pare un ecou al afirmației lui PINO (p. 235) — autodidact, pictor mediocre și cu o cultură mediocră: „Mulți care au fost lipsiți de învățătură au ajuns pictori mari... mulțumită unei dispoziții firești, care ne e insuflată printr-o conjuncție prielnică a planetelor”.

¹ Teoria influenței celor șapte planete asupra pămîntului este preluată din antichitate și dezvoltată odată cu magia de-a lungul secolelor. La Lomazzo ea este prezentă din prima scriere, *Libro dei sogni*, iar în *Tratat*, II, 7, p. 108 se vorbește despre „cei șapte guvernatori ai lumii, cum sînt numite cele șapte planete de Mercur Trismegistul”. Tot din tinerețe datează și alegerea celor șapte pictori denumiți aici guvernatori (*Libro dei sogni* și *Tratat*, p. 100). Pentru teoria celor 7 guvernatori, Ciardi

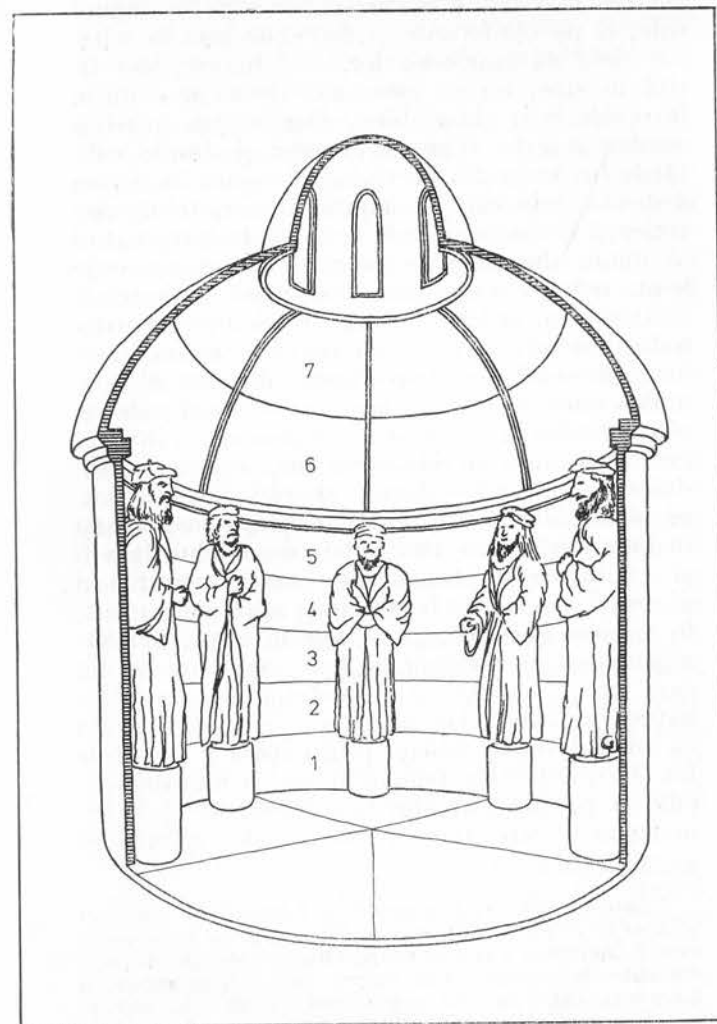
coloane, după ideea teatrului lui Giulio Camillo, deși clădirea mea este mult prea umilă și modestă față de edificiul acestuia².

Am ales, așadar, mai întâi guvernatorii templului, care sînt atîția cîte sînt coloanele și guvernatorii cerurilor. Apoi i-am așezat ca pe niște coloane, în cerc, pe piedestaluri, la aceeași depărtare unul de altul. Deasupra lor se află arhitrava, friza și cornișa, toate în cercuri împărțite în șapte, iar deasupra este bolta, care se termină cu cele șapte deschideri ale lanternoului. Din acesta coboară lumina și strălucirea care se răspindește egal în tot templul, înconjurat de șapte pereți de la un guvernator la altul, toți la fel, continuîndu-se sus pe boltă pînă la deschiderea lanternoului. Acești guvernatori strălucind de înalte lumini s-au născut toți în Italia, rodnică născătoare, în orice timpuri, de oameni iluștri în toate artele, spre veșnica glorie a artei picturii. Aceasta a zăcut părăsită și aproape îngropată de pe vremea marelui Constantin împărat, pînă în timpurile lui Maximilian și ale împăratului Carol Cvintul, cînd s-au născut amintirile guvernatori³, care au făcut-o să revieze mai frumoasă decît oricînd, ridicînd-o

indică drept sursă pe FICINO, *De vita triplici* și textul ermetic *Poimandres*, tradus tot de el. (Introducere, p. XLIII)

² G. C. Delminio, literat și erudit friulan, a murit la Milano în 1544. *L'Idée del Teatro*, publicată la Veneția în 1579, este o enciclopedie cuprinzînd „toate conceptele umane și toate lucrurile din întreaga lume”, structurată în formă de amfiteatru împărțit în „lăcașuri ale Ideilor”. Lucrarea i-a sugerat lui Lomazzo atît cadrul arhitectonic, cît și compartimentarea, căci autorul îi sfătuia pe pictori și sculptori să scrie un tratat împărțit în șapte părți, însă după alte criterii.

³ Desigur Maximilian I, împărat din 1509 pînă în 1519; Carol Cvintul se urcă pe tron în 1516. Afirmație necontrolată, care — abstracție făcînd de faptul că întîrzie renașterea picturii cu două secole și jumătate față de Vasari — îi exclude chiar și pe cei șapte „guvernatori”, deoarece nici unul nu e „născut în timpul” domniei acestor monarhi; în schimb Mantegna a murit în 1506, iar Leonardo și Rafael, puțin după înscăunarea lui Carol. O explicație a acestei atitudini v. în Prefață, p. 18.



Templul picturii în viziunea lui Lomazzo. *Pereții circulari*: Teoria (1 Proportia, 2 Mișcarea, 3 Coloritul, 4 Lumina, 5 Perspectiva). *Bolta*: Practica (6 Compoziția, 7 Forma). *Pardoseala*: discernămintul cu diviziunile sale. *Coloanele*: cei șapte guvernatori ai picturii. *Lanternoul*: Ideea.

pe cele mai înalte culmi, nu însă pe o singură cale, ci pe căi felurite și deosebite una de alta, dat fiind că manierele lor, deși fiecare desăvârșită în sine, nu se aseamănă decît prea puțin între ele, sau chiar deloc. Dar despre meritele acestor maeștri supremi ai artei și despre calitățile fiecăruia din ei vorbesc de ajuns în cartea dedicată mișcării, și anume în capitolul care tratează despre mișcările celor șapte guvernatori ai lumii, ilustrindu-le cu numele lor, deoarece le-au redat cu cea mai desăvârșită măiestrie⁴.

Avînd în vedere că, din pricina cusurilor naturii noastre corupte și datorită neconținutelor indemnuri ale străvechiului dușman al neamului omenesc, între maeștrii aceleiași arte se iscă întotdeauna o îndirjită întrecere și invidie, iar cu cît unul se ridică mai sus, cu atît se străduiesc alții să-l coboare și să-l ponegrească, pe pedestalele sus-numiților artiști vor fi săpați în basorelief cei ce sînt potrivnici felului de a fi și calităților fiecăruia din acești guvernatori ai artei⁵, iar ei vor fi înfățișați așa cum au fost, în mărime naturală, cu sculele în mină, îndeletnicindu-se cu meșteșugul lor; iar materia din care vor fi făcuți va fi metalul corespunzător naturii și însușirilor planetei căreia vom arăta că au fost supuși fiecare prin natura și însușirile lor. Pe pardoseala templului vor fi așezate speciile și părțile primului gen, acela al discernămintului⁶, care îmbrățișează toate speciile și

⁴ Este o confuzie, sau poate că Lomazzo a modificat ulterior în *Tratat* locul fragmentului respectiv, deoarece în cap. 7 din cartea a II-a ce poartă titlul menționat aici, sînt amintite în treacăt doar numele lui Michelangelo și Leonardo, calitățile celor șapte fiind descrise în cap. 2.

⁵ Reprezentarea guvernatorilor e concepută pe baza simbolismului astrologic, începînd cu metalul statuiilor, corespunzător planetei ce îi domină, și pînă la descrierea însușirilor acestora și a „potrivnicilor” sculptați pe pedestal, care ilustrează aspectele negative ale respectivelor influxuri planetare. Am tradus prin *potrivnici* cuvîntul *contrari*, care aici nu are sensul de adversari, ci de opuși structural, ca a doua față a aceluiași tip.

⁶ Vor fi explicate în cap. XVIII.

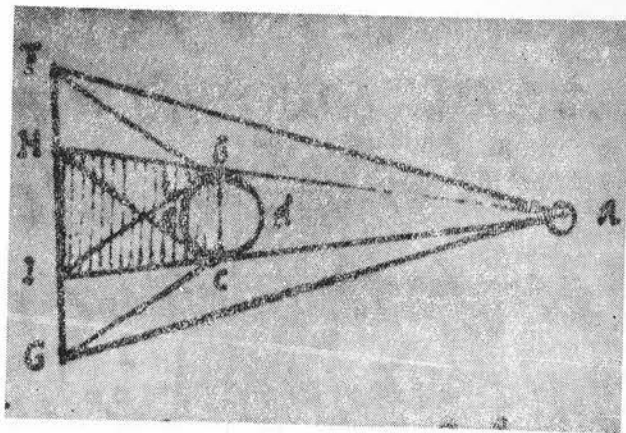
părțile celorlalte șapte genuri ce vor fi descrise în acest tratat, începînd din capitolul următor cu înșiruirea celor șapte părți corespunzătoare naturii guvernatorilor lor.

Pe pereții circulari, deasupra pardoselii, vor fi așezate cele șapte proporții corespunzătoare respectivilor guvernatori, iar deasupra, pe aceiași pereți, vor urma cele șapte feluri de mișcări, mai sus ale coloritului, apoi ale luminii și perspectivei, care se va întinde sub arhitrava aflată deasupra capului guvernatorilor. Acestea sînt cele cinci părți ale teoriei. Cele ale practicii vor începe deasupra cornișei, pe boltă, unde se vor înșirui cele șapte genuri ale compoziției⁷, aplicate părților teoriei, iar mai sus, pe același tavan, vor fi cele șapte genuri ale formei, pînă la deschiderea de unde coboară lumina care luminează tot templul. Acesta, deși e atît de luminos și strălucitor, nu poate fi văzut însă decît de cei inzestrați cu acel har divin dăruit numai celor sortiți din naștere acestei arte, care adică n-au dobîndit-o doar prin învățătură, ci au fost din plin inzestrați de natura însăși. Prin aceasta nu vreau să spun că Ideea mea nu poate să placă oricui, dar spun — știînd că mi se va da dreptate — că numai cei amintiți vor pătrunde pînă în adîncurile ei, deslușindu-i tainele ascunse, dat fiind că au miinile gata pregătite să le slujească inteligența.

Să ne întoarcem acum la intruchiparea guvernatorilor artei, care prin marea lor strălucire au dezvăluit într-atîta măiestria acestui meșteșug, încît mulți care au călcat și calcă pe urmele lor au ajuns renumiți, iar unii dintre ei vor fi amintiți cu laudă în această *Idee* modestă, dar foarte înaltă, zămislită de mine întru slava Italiei și a picturii.

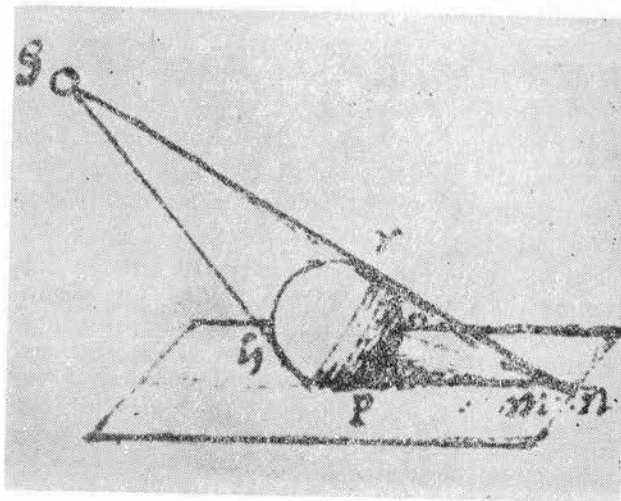
⁷ În orig. *parti* (părți), pe care le-am tradus prin *genuri* (cum vor fi numite în titlurile capitolelor următoare),

115 pentru a nu se confunda cu cele șapte părți ale picturii,



Leonardo da Vinci, studiu de umbre, *Tratat*, nr. 542

Intruchiparea celui dintii e făcută din plumb, pentru a arăta gândirea adincă și statornică⁸ a florentinului Michelangelo Buonarroti, care a fost



Leonardo da Vinci, studiu de umbre, *Tratat*, nr. 770

⁸ Atributele menționate reprezintă trăsăturile pozitive conferite de influența planetei căreia îi corespunde

pictor, sculptor, arhitect și poet, imitator al lui Dante, după cum se vede în versurile citate de Varchi⁹, multe altele aflându-se în păstrarea cavalerului Leone Leoni, sculptor aretin. Pe pedestalul său sînt sculptați pictorii și sculptorii ce i-au fost potrivnici, și sînt aroganți, frămîntați, pisălogi, acriți, morocănoși, încăpățînați, mîrginiți, mincinoși, nestăpîniți, invidioși și așa mai departe. Statuia celui de al doilea guvernator este făcută din cositor, pentru a arăta maiestatea pe care a redat-o atît de bine Gaudenzio Ferrari în imaginile sfinte și în tainele credinței noastre. El s-a născut la Valduggia și a fost pictor, modelator, arhitect, optician, învățat în filozofia naturii, poet și muzicant, cîntînd la liră și la lăută¹⁰. Pictorii ce i-au fost potrivnici și care vor fi numiți în parte împreună cu alții în al treilea capitol ce urmează, unde se va vorbi despre mișcare¹¹, sînt de asemenea săpați în basorelief pe pedestalul său, și sînt zgirciți, tirani, ticăloși și mișei. Statuia celui de-al treilea este din fier, pentru a închipui elanul și vigoarea¹² pe care a dat-o

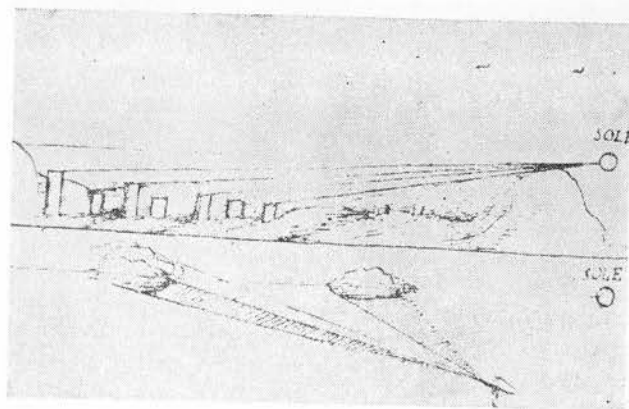
metalul statuilor. După cum se va vedea în cap. XI, Michelangelo este asociat cu Saturn, Gaudenzio cu Jupiter, Polidoro cu Marie, Leonardo cu Soarele, Rafael cu Venus, Mantegna cu Mercur și Tițian cu Luna. Pentru potrivnicii lor, CIARDI reproduce (p. 280, n. 7-14) descrierea influențelor negative ale planetelor respective făcută de AGRIPPA în lucrarea menționată, de unde a fost preluată literal de Lomazzo.

⁹ *Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti...* Florența, MDXLIX, p. 55-155, sonetul *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*. Comparația cu Dante îi aparține lui Varchi. (MICHELANGELO, *Rime*, ed. bilingvă, Cluj, Dacia, 1975, trad. Eta Boeriu.)

¹⁰ Gaudenzio Ferrari (n. Valduggia, c. 1475/78) s-a stabilit la Milano în 1539, unde a murit în 1546. A pictat în diverse locuri din Lombardia, mai importante fiind amplul ciclu de picturi și sculpturi de la Sacro Monte din Varallo și frescele tirzii făcute la Santa Maria della Pace din Milano.

¹¹ Probabil că autorul a renunțat la această intenție, căci menționarea unor artiști opuși lui Ferrari nu se face nici în cap. XII și nici în alt loc din *Ideea*.

¹² În orig. *furia e ferezza*, v. n. 1 la p. 125.



Leonardo da Vinci, studii de lumină, *Tratat*, nr. 47

Polidoro Caldara da Caravaggio personajelor sale. Potrivnicii lui, de asemenea sculptați pe pedestal, sint violenți, aroganți, îndărătnici și îndrăzneți. Statuia a patra este din aur, care arată strălucirea și armonia luminilor la Leonardo Vinci, pictor florentin, sculptor și modelator, foarte învățat în toate cele șapte arte liberale, cîntînd la liră atît de bine încît i-a întrecut pe toți muzicanții din vremea lui ¹³, și poet foarte iscusit, care a scris multe cărți de matematică și pictură, amintite de mine mai înainte. Potrivnicii săi sculptați pe pedestal sint semeți, ambițioși și îngimfați. A cincea statuie este făcută din aramă, care amintește de bunătatea, frumusețea, grația și bunăcuviința lui Rafael Sanzio din Urbino, mare pictor și arhitect, iar potrivitii lui sculptați pe pedestal sint înșelători, vicleni, obraznici și bătărași. Statuia a șasea e din argint viu înghețat, care arată chibzuința iscusită ¹⁴ a lui

¹³ Lomazzo reproduce inexact informația din VASARI, p. 494, care spune că Leonardo s-a prezentat la ducele Lodovico Sforza, mare amator de liră, și i-a cîntat la instrumentul făcut de el din argint, în formă de cap de cal, ca să fie mai sonor, „și ca atare i-a întrecut pe toți muzicanții veniți acolo să cînte“.

¹⁴ În orig. *prudenza arguta*, caracteristicile date de Mercur fiind inteligența, discernămintul, luciditatea etc. 118

Andrea Mantegna, pictor mantovan, iar potrivitii săi de pe pedestal sint necinstiți, intriganți, mișcavi și gata la rele. Ultima statuie este făcută din argint, pentru a închipui deosebita cumpănare ¹⁵ a lui Tiziano Vecelio din Cadore, pictor neasemuit, iar dușmanii săi sculptați pe pedestal sint nestatornici, șovăitori și străini de adevărata cunoaștere a lucrurilor firii.

CAPITOLUL X

Despre temeiul celor șapte părți principale ale picturii cu cele șapte genuri ale lor

Pină aici am așezat în templul nostru șapte guvernatori care-l susțin ca niște coloane. Și cum tot șapte sint și părțile principale ale picturii, adică proporția, mișcarea și celelalte amintite înainte, iar în fiecare din ele se întîlnesc șapte maniere, toate minunate și demne de a fi imitate, după cum șapte sint guvernatorii, care au avut fiecare o manieră proprie și personală de a folosi, de pildă, proporția, mișcarea și coloritul, vom trece prin toate aceste șapte părți, amintind la fiecare din ele cele șapte genuri, adică maniere, legîndu-le de guvernatorii lor ¹.

¹⁵ În orig. *temperanza*, calitate atribuită poate artei lui Titian, care în rest era mare amator de petreceri, ospete, femei și abia după bani, motiv pentru care Jacopo Bassano l-a înfățișat drept cămătar în tabloul *Izgonirea zarafilor*. (A se vedea ARETINO, *op. cit.*, de ex. scrisorile III 389 și IV 304.) Dealtfel caracteristicile legate de simbolismul Lunii par destul de nepotrivite cu temperamentul lui Titian.

¹ Șapte este un număr mistic cu o bogată simbolistică din cele mai vechi timpuri și tipuri de culturi, număr biblic, astrologic, magic. Obsesia acestei cifre — care apare și în *Tratat* și în *Rime* și în *Libro dei sogni* — s-a impus însă în teoria artistică lomazziană ca o schemă exterioară, generînd dificultăți în organizarea unei materii inițial gîndite într-o altă împărțire: invențiune, desen și colorit (*Lib. dei s.*, Rag. V, p. 86 și Rag. VII, p. 232), aceeași

Dar mai întâi trebuie știut că temeiul tuturor, adică al părților principale și al genurilor lor, pe care acestea se sprijină ca pe o temelie puternică, și din care se trage întreaga frumusețe, este ceea ce grecii numesc euritmie, iar noi îi zicem desen². Căci el intră și pătrunde pretutindeni prin speciile și părțile discernămintului, așa cum voi arăta pe rind în capitolele următoare; și cu toate că fiecare din guvernatori își are propria lui manieră ce corespunde naturii planetei cu care l-am asemuit, fiindu-i supus, totuși ei s-au împărțit mai mult sau mai puțin și din manierele celorlalți, așa cum voi arăta pe scurt în penultimul capitol al acestei *Idei*, pentru ca să se știe cum pot fi întrunite toate aceste genuri într-unul singur și că în asta constă întreaga desăvîrșire a artei.

Voi începe așadar mai întâi cu proporția, care e prima parte și e așezată la baza celor șapte pereți ai templului circular, păstrind apoi aceeași ordine la toate părțile următoare.

CAPITOLUL XI

Despre cele șapte părți sau genuri ale proporției

Începînd cu prima parte a picturii, care este proporția, va fi lesne de înțeles pentru oricine se pricepe intrucitva la această artă cît este ea

ca și la PINO, p. 205 și DOLCE, p. 285. Structura arhitectonică a „templului picturii” l-a obligat pe autor să reia de trei ori seria celor șapte părți ale picturii (cap. XI—XVII, XIX—XXV și XXVI—XXXII).

² Termenul *euritmie* este luat din VITRUVIU, I, 2, unde constituie una din părțile arhitecturii, însemnînd „aspectul plăcut și potrivit al părților în compoziții”, ca o „consecință a simetriei”, adică a proporțiilor. Schema septenară adoptată de Lomazzo modifică diviziunea clasică a picturii existentă la toți autorii anteriori, lăsînd pe dinafară două elemente esențiale: desenul și invențiunea. Din pricina acestei eliminări forțate, ele planează în toată lucrarea deasupra structurii templului, domi-

de diferită la fiecare din marii artiști amintiți¹. Căci Buonarroto, care e primul guvernator, a dat figurilor sale proporția lui Saturn, făcînd capul și picioarele mici, iar minile lungi, și a îmbinat membrele după o rînduială bine chibzuită, alcătuiindu-le cu volume și reliefuri admirabile ce redau grosimea mușchilor foarte mari, respectînd regulile desenului și anatomiei; iar despre el s-a scris că avea obiceiul să spună că oamenii trebuie să aibă proporția în ochi ca să poată judeca bine ceea ce văd².

Ferrari, care este al doilea guvernator, a urmat proporția lui Jupiter, dînd trupurilor sale grație și demnitate și făcîndu-le mușchii mai gingași, potrivit naturii lui Jupiter. Polidoro, al treilea guvernator, a folosit proporția lui Marte, adică mare, semeată și impunătoare, semănînd mult cu cele mai de seamă figuri antice care se văd prin toată Roma și în afara ei, cu alte cuvinte, potrivit naturii lui Marte. Al patrulea, Leonardo, a respectat proporția Soarelui, pe care o stăpînea atît de bine, încît a scris despre aceasta mai multe cărți unde a desenat toate mișcările trupului. Și a mai desenat anatomia, proporțiile cailor și măduarele omului fără învelișul pielii,

nînd cele două registre de bază. Desenul, identificat cu euritmia, domină prin proporție registrul teoriei (v. cap. XIX și XXIII), în sensul obișnuit acordat termenului *disegno* în sec. al XVI-lea. Invențiunea, identificată cu subiectul și forma, domină în parte prin „discernămint” registrul practicii (v. cap. III, XVIII și XXV).

¹ Cei șapte guvernatori nu reprezintă artiștii cei mai mari sau exponenții unor stiluri diferite după criteriile din epocă, ci șapte tipuri temperamentale care au putut fi puse în relație cu influențele caracteristice ale celor șapte planete (cfr. CIARDI, *Introd.* p. XLIV).

² Cunoscuta afirmație a lui Michelangelo, consemnată de Vasari în scrisoarea către Martino Bassi din 1570, a avut o largă circulație în epocă, fiind reprodusă de Armenini, Comanini, Zuccaro ș.a. Tipologia michelangeloescă prezentată aici nu are nimic comun cu cea saturniană tradițională și nici cu descrierea ei din cap. XXVI și din *Tratat*, II, 7, p. 108: „slab, livid, cu vinele în relief, cu buze groase, corpul păros, fruntea plecată, girbovit”. Caracterizările următoare coincid însă în linii mari cu tipologia respectivă.

cu atita iscusintă și relief, încît socot că nimeni nu-l poate ajunge afară de marele Apollo, zeul și guvernatorul științelor.

Rafael, al cincilea guvernator, a urmat proporția lui Venus, socotind-o mai rațională și mai potrivită decît celelalte. De aceea și vechii matematicieni babilonieni, cînd au atribuit fiecărei planete o viețuitoare ce i se asemana prin natura ei — de pildă lui Saturn balaurul cel înfricoșător, lui Jupiter vulturul cel semeț, lui Marte calul cel dirz, Soarelui leul cel puternic, lui Mercur șarpele cel prudent, Lunei boul cel blajin — lui Venus i-au atribuit omul, datorită rațiunii cu care el, ca ființă cugetătoare, trebuie să-și stăpînească și să-și înfrîneze simțămintele³. Și după cum fiecare din guvernatorii templului nostru corespunde unuia din guvernatorii cerului, tot astfel fiecăruia i se poate atribui unul din aceste animale. Iar în amintita proporție venusiană Rafael a ajuns la o asemenea măiestrie, încît poate fi socotit un miracol, mai cu seamă pentru chibzuința și deosebitul discernămint cu care a folosit-o la personajele sale, potrivit însușirilor și rangului lor. Al șaselea guvernator, care este Andrea Mantegna, a luat zvelta proporție mercuriană și s-a arătat în maniera lui suplu, plăcut și misterios. La Tițian, ultimul guvernator, găsim proporția lunară, care variază după felurile modele naturale pe care le avea de reprezentat⁴.

³ Listă derivată din descrierea reprezentărilor acestor zei, cuprinsă în *Tratat*, VII, 6—12 (în general bazată pe V. CARTARI, *Delle immagini delli dei*), cu excepția balaurului, care nu figurează printre animalele lui Saturn, și aceea a omului atribuit lui Venus. Acest complement rațional e destul de ciudat pentru caracteristicile tradiționale ale zeiței, pîrînd să poarte mai degrabă o amprentă de moralism creștin.

⁴ Afirmatie vagă, care s-ar fi potrivit oricărui din acești pictori. Ca și în cap. IX, legătura dintre Tițian și tipul lunar continuă să rămînă neconcludentă.

CAPITOLUL XII

Despre cele șapte părți sau genuri ale mișcării

În privința acestei părți, pe cit de anevoioasă, pe atît de însemnată pentru orice pictor, deși cei șapte maeștri au fost și aici deosebiți unul de altul, totuși au avut în general o potrivire și o asemănare între ei, redînd toți mișcarea în forma piramidală a focului și ferindu-se de unghiuri ascuțite și linii drepte, așa cum se vede îndeobște că a făcut în primul rînd Michelangelo, care nu le-a folosit niciodată¹. De aici izvorăște toată grația figurilor lor, atît de plăcută pentru ochi. Iar aceasta nu se dobîndește doar prin stăruința studiului și prin meșteșug, ci este în primul rînd un dar de la natură. Ca atare vom vedea că, orice trăiri ar avea de redat pictorul născut cu această înzestrare, imbinată însă cu meșteșugul, chiar de vor fi josnice și dezmățate, deși foarte diferite, vor fi întotdeauna recunoscute drept opera unei mîini măiestre și sigure, datorită acestei grații². Și dimpotrivă, cel lipsit de un asemenea har, oricît ar fi de priceput la desen, nu va izbuti niciodată să redea cu grație mișcările, care-i vor ieși întotdeauna țepene și urite.

¹ În *Tratat*, I, 1, p. 29—30, Lomazzo spune că Michelangelo i-a recomandat discipolului său Marco Pino „să facă întotdeauna figura piramidală și serpentinată“, adică asemenea triumfului reprezentat de flacăra focului, „elementul cel mai activ“ și deci „cel mai propriu pentru a reprezenta mișcarea“; care formă „trebuie imbinată cu figura flăcării, numită de Michelangelo serpentinată... adică să înfățișeze forma literei S“. CIARDI remarcă (*Tratat*, p. 29, n. 17) că expunerea lui Lomazzo rezumă cu precizie una din caracteristicile tipice compoziției michelangioloști.

² Ecou al teoriei aristotelice privitoare la plăcerea generată de artă, dovedită tocmai prin această situație limită: „ne place să privim imaginea executată cu cea mai desăvîrșită exactitate a unor ființe al căror original ne scîrbește vederea“ (*Poetica*, 4, 1448 b).

Dar dacă în această privință amintirii guvernatori s-au asemănat între ei, în rest au fost deosebiți, așa cum am spus de la început. Căci Buonarroto a redat atitudinile cugetării profunde³, ale inteligenței, grației, judecății, ale gândirii hotărâte, ale chibzuinței înțelepte și neclintite. Ferrari a înfățișat mișcările ce redau maiestatea religioasă, prudența, cumpătarea, pietatea, dreptatea, harul, credința, cinstea și îndurarea. Polidoro a înfățișat neclintirea sufletească, tăria de caracter, avântul curajului, puterea de acțiune și neabătuta înflăcărare a inimii. Mișcările lui da Vinci redau noblețea cugetului, vioiciunea imaginației, înclinația către cunoaștere, gândire și faptă, judecata matură imbinată cu frumusețea trăsăturilor, dreptatea, rațiunea, chibzuința, deosebirea dreptății de nedreptate, noblețea luminii, joshicia întunecimii ignoranței, înalta slavă a adevărului, și dragostea, regina tuturor virtuților⁴. Rafael a reprezentat expresiile de iubire înflăcărată, de speranță, farmec, gingășie, noblețe, de dorință, de ordine, de concupiscentă, de frumusețe universală, de măreție a întregului, exprimând în toate divinitatea, maiestatea. La Mantegna găsim mișcările inspirate de chibzuință

³ Enumerarea care urmează este copiată din AGRIPPA, *op. cit.*, III, cap. 38, cu destule confuzii sau erori de traducere. Reproducem din nota lui CIARDI (p. 284, n. 1) două fragmente pentru comparație: „Per Saturnum accipitur sublimis contemplatio, profunda intelligentia, gravitas iudicii, firma speculatio, stabilitas immobileque propositum“.

⁴ AGRIPPA: „Per Solem nobilitas animi, imaginandi perspicuitas, sciendi et opinandi natura, maturitas, zelus, iustitiae lumen, ratio et iudicium recta ab iniquis disgregans, lucem ab ignorantiae tenebris purgans, veritatisque inventae gloria, et charitas virtutum omnium regina“. La Lomazzo: „I moti del Vinci sono della nobiltà dell'animo, della facilità, della chiarezza d'immaginare, della natura di sapere, pensare e fare, del maturo consiglio congiunto con la beltà delle faccie, della giustizia, della ragione, del giudizio, del separamento delle cose ingiuste dalle rette, dell'altezza della luce, della bassezza delle tenebre dell'ignoranza, della gloria profonda della verità, e della carità, regina di tutte le virtù“.

de vioiciunea gestului, de tărie, de limpezimea argumentării, de vigoarea cunoașterii, de ascuțimea minții, de glasul rațiunii, de jale și de iuțea mișcării. În sfârșit, Tițian a înfățișat mișcările ce redau armonia întregului, elocvența, puterea de a săvârși fapte mari și cumpătarea măsurată, prin expresiile oamenilor celor mai nobili, precum și alte trăiri care, fiind mai puțin însemnate, atît la el cît și la cei dinainte, nu mi se par vrednice de a fi amintite.

CAPITOLUL XIII

Despre cele șapte părți sau genuri ale coloritului

În a treia parte a picturii, care e coloritul, deosebirea dintre acești pictori de seamă nu este mai mică decît am văzut că era în privința proporției, diversitate în care nici unul nu e lipsit însă de măiestrie.

Ca să începem cu Buonarroto, coloritul său a slujit vigoarea¹ și profunzimea desenului, lăsînd la o parte calitatea culorilor și călăuzindu-se doar după inspirație și fantezie². Drept care a făcut întotdeauna figuri frumoase și puternice

¹ În orig. *furia*, termen ce revine des (și la alți autori din epocă), asociat cu acela de *furor*, de asemenea frecvent, amintind de cunoscuta lucrare a lui Giordano Bruno, *Gli eroici furori* (Avînturile eroice, 1585), care schițează o concepție nouă despre originalitatea în artă. Consultînd toate contextele în care apare la Lomazzo, am adoptat echivalentul *vigoare*, potrivit în cele multe mai cazuri: *furia* conceptului, a desenului, a proporțiilor, a subiectului, a figurilor, a coloritului, a întîmplărilor reale, etc.

² *Grillo e bizzarria*, alți termeni care, alături de *capriccio*, sînt specifici epocii. C. OSSOLA, după ce analizează prezența lor la Lomazzo și alți contemporani, ajunge la concluzia că, evoluînd de la un sens inițial negativ (= contrariu naturii și regulilor), către unul pozitiv de „libertate absolută de acțiune a artistului“, ei devin, „în special la Lomazzo, termenul-cheie al unei noi epoci a gustului și a culturii“, (*Op. cit.*, p. 173-184).

așa cum a urmărit, astfel încît oricine le vede, cît ar fi el de priceput, mărturisește că nu se poate face mai mult ca desen și colorit decît a făcut el în toate lucrările sale, dar mai cu seamă pe peretele *Judecării*, care, de ce o privești mai mult, descoperi neconținut cît este de frumoasă și admirabilă, cercetîndu-i cu de-amănuntul uimitoarele racursiuri și felurile ei artificii³ ce i-au adus faima că este cea mai nobilă și mai măiestră operă din cîte se află pe lume.

Gaudenzio s-a preocupat de ornamentare și, dacă s-a dovedit în toate privințele un minunat colorist înzestrat cu acest dar de la natură, a fost deosebi admirabil în redarea meșteșugită a oricărui fel de țesătură, fie catifea, fie ghermesut și alte mătăsuri, pinzeturi sau țesături de lină, cu atîta măiestrie și vigoare⁴, încît nimeni nu-l va putea ajunge vreodată. Iar felurile mătăsuri cu ape schimbătoare, mantiile regești și mai cu seamă cutele și drapajele le-a imitat atît de natural și adevărat, potrivindu-le și închipuindu-le⁵ în atîtea feluri, încît cine nu vede cu greu poate crede. Este cu totul altceva decît a făcut Buonarroto, ale cărui pinzeturi par lipite de mușchi, deși la Sibilele și Profetii de pe boltă a folosit un procedeu mai îndrăzneț și impunător, căci țesăturile învăluie din două cute toată figura⁶. Pe lingă aceasta, Gaudenzio a avut un talent deosebit de a reprezenta cai, cămile și alte animale, de parcă s-ar fi născut anume cu acest dar, și a știut să redea părul cu multă dibăcie.

Polidoro a folosit și a introdus înaintea tuturor coloritul în clarobscur, redînd marmura, bronzul, aurul și alte metale, piatra și toate cîte le are de

³ În sensul explicat în n. 1 la p. 96.

⁴ În orig. *furia*.

⁵ În orig. *capricciando*.

⁶ Bolta Capelei Sixtine (1508—1512) este, de pildă, contemporană cu prima lucrare de anvergură a lui Ferrarî, la Santa Maria delle Grazie din Varallo (1513), unde scenele din viața lui Isus sînt impregnate de caractere quattrocentești și reminiscențe din stilul maestrului său, Perugino.

reprezentat un pictor. Lucru în care a fost neîntrecut pe lume, reproducînd în felurite moduri expresiile și gesturile celor mai de seamă sculpturi antice aflate la Roma și înfățișînd jocuri, jertfe, triumfuri, bătălii și trofee, alese de el ca fiind cele mai anevoioase în acest meșteșug. Apoi a fost și un foarte iscusit născocitor de grotești, pe care le făcea cu o asemenea ușurință, încît sînt îndreptățit că nu se poate măsura nimeni cu el. În sfîrșit, în privința veșmintelor, a armelor, scuturilor, pavezelor și a altor instrumente ale războiului, s-a aflat pe prima treaptă a măiestriei. Și țin să amintesc aici că pictarea fațadelor — lucru făcut adesea de Polidoro — a fost introdusă pentru prima oară de Cezar August⁷. Căci înainte de el nu avem știre că pictorii ar fi pictat pe fațade, ci doar pe panouri, și de aceea erau plătiți cu prețuri foarte mari, iar arta se bucura de cel mai înalt renume. Apoi a început treptat să decadă, cînd August a pus să se picteze casele și chiar caii de povară, așa încît acum se îndobesc cu picturi pină și privatele.

Leonardo și-a făcut aproape toate lucrările în ulei, mod de a picta născocit întîia oară de Giovanni din Bruggia⁸, fiind sigur că cei din antichitate nu l-au cunoscut. De aceea scrie în cărți că marele Protogen din Caunus a așternut pe o pictură de-a lui patru rinduri de culori, pentru ca, dacă se ducea unul, să rămînă următorul. La fel a făcut și Apelle cu multlăudata lui Venus, care a dăinuit pină în vremea lui August, iar apoi a fost păstrată de Nero așa mincată de cari cum

⁷ Această afirmație, ca și continuarea, sînt inspirate din PLINIUS, XXXV, 116—118, care spune că pictarea fațadelor a fost introdusă pe vremea lui August. Finalul paragrafului este tot în spiritul spuselor lui Pliniu, XXXV, 49.

⁸ Afirmație inexactă, luată din VASARI, p. 78 și 348—349. Giovanni da Bruggia este Jan van Eyck (c. 1390—1441). „CENNINI notează și el că uleiul „e un mijloc mult folosit de germani“. (*Tratatul de pictură*, IV cap. 89).

era⁹. Dar lăsându-i deoparte pe cei din antichitate pentru a vorbi despre timpurile moderne, vedem că în vremea lui Leonardo picturile erau colorate în tempera. Iar eu am avut două tablouri, unul de Mantegna și altul de Bramante, colorate în felul acesta, peste care era dat cu un fel de apă viscoasă, însă le-am curățat, făcându-le să arate de parcă ar fi fost pictate acum.

Ori Leonardo a fost cel care, renunțând la tempera, a trecut la culorile de ulei, subțindu-le în alambicuri, și de aceea mai toate operele lui s-au desprins de pe perete, așa cum o dovedește, printre altele, minunata *Bătălie* din sala Consiliului de la Florența, iar la Milano, *Cina lui Cristos* de la Santa Maria delle Grazie, care s-au stricat din pricina tencuielii pe care le-a dat-o dedesubt¹⁰. Și avem cuvânt să fim foarte mîhniți că se pierd niște lucrări atît de minunate, răminindu-ne doar desenele, pe care nici timpul, nici moartea, nici alt neajuns nu le vor putea vătăma, ci vor dăinui în veci spre marea lui cinste și glorie. Leonardo a urmărit prin coloritul său să slujească măreția desenului, și a izbutit pe deplin, astfel încît a înfățișat forma oamenilor — fie ei mari sau mici — cu o nobilă vigoare¹¹ a

⁹ Informații preluate inexact din PLINIUS, care menționează doar un tablou al lui Protogen (*Ialysus*) pictat cu patru straturi de culori. Despre Apelle spune numai că își acoperea la sfîrșit picturile cu un vernis subțire, care dădea strălucire culorilor și le apăra de praf (XXXV, 102 și 97). Celebra Venus consacrată de August în templul lui Cezar, deoarece se deteriorase, a fost dimpotrivă înlocuită de Nero cu un alt tablou (XXXV, 91).

¹⁰ Despre pictura în ulei pe perete vorbește și CENNINI, *op. cit.*, IV, cap. 90—93, iar PINO afirmă că „e lucru firav“, dînd ca exemplu deteriorarea *Flagelării lui Cristos* de la San Pietro în Montorio a lui Sebastiano del Piombo (p. 216). *Bătălia de la Anghiari*, pictată de Leonardo în 1505 pe peretele pregătit după o tehnică nouă, s-a deteriorat imediat, iar în 1557 era înlocuită cu frescele lui Vasari, așa încît Lomazzo n-a avut cum s-o vadă. Mai curios este faptul subliniat de CIARDI (p. 286, n. 5) că cealaltă pictură, din 1495—1497, existentă și azi însă foarte deteriorată, era pictată în tempera, nu în ulei, iar Lomazzo, deși o copiasse, nu știa acest lucru.

¹¹ În orig. *furia di colorito*.

coloritului, redînd cu iscusință atitudinile lor și folosind variat umbrele și luminile. Iar celelalte lucruri mai mărunte, cum ar fi vițele de barbă, firele de păr, pletele, florile, ierburile, pietrele, dar mai cu seamă țesăturile, le-a colorat atît de frumos și meșteșugit, încît ochiul nostru de muritori nu-și poate dori mai mult.

Dintre toți, Rafael s-a călăuzit cel mai mult după o rînduială în folosirea culorilor, și îndeosebi a căutat mereu să facă veșmintele ceva mai închise la culoare decît carnația¹², dîndu-le însă același farmec și relief și punîndu-și întotdeauna cu grijă coloritul în slujba desenului; de aceea a alcătuit trupurile figurilor sale cu atîta maiestate și proporție, împodobindu-le cu acea frumusețe multlăudată la picturile vestiților artiști din antichitate, așa încît niciodată nu se va găsi cineva care să-l întrecă sau să-i fie măcar pe potrivă. Pe lingă aceasta, este lăudat și admirat îndeosebi pentru frumusețea, grația și noblețea pe care o au atît caii cit și celelalte animale ale sale, clădirile, veșmintele, părul, bărbile și coștele despletite sau innodate și răsucite în fel și chip.

Andrea a folosit culorile cu iscusință și inteligență, astfel încît în această privință i-a întrecut cu mult pe ceilalți. Dar dintre toți strălucește ca soarele printre stele Tițian, nu numai între italieni, ci între toți pictorii din lume, atît în privința figurilor, cit și a priveliștilor, asemuindu-se lui Apelle, care a născocit cel dintîi pictarea tunetelor, a ploilor, a vinturilor, a soarelui, a trăznetelor, a furtunilor¹³. Și îndeosebi a redat printr-un colorit minunat munții, cîmpiile, copacii, pădurile, umbrele, luminile, revărsările mării și ale riurilor, cutremurele, pietrele, animalele și tot ce este legat de priveliște. Iar carnațiile le-a

¹² Pare o reproducere greșită a recomandării lui VASARI, p. 74—75; „Nudurile nu trebuie îmbrăcate cu culori prea încărcate, așa încît pinzeturile să taie carnația acolo unde traversează corpul“.

¹³ Este o amplificare a spuselor lui PLINIUS, XXXV, 96: „[Apelle] a pictat și ceea ce nu se poate picta: tunetul, trăznetul și fulgerele“.

pictat cu asemenea grație și frumusețe datorită amestecului de tonuri, încit par vii și adevărate, îndeosebi rotunjimile și moliciunile care sînt atît de firești la el; la fel de înzestrat s-a dovedit și în coloritul țesăturilor de mătase, catifea și brocart, al platoșelor de tot felul, al coifurilor, scuturilor și altor asemenea lucruri, cu lumini atît de puternice încit realitatea rămîne mai prejos decît pictura lui; apoi în redarea șuvițelor de păr, a sudorii bărbătești, a femeilor bătrîne sau tinere, și a trăirilor, îndeosebi a celei de bucurie, așa cum se vede în *Venus și Adonis* și în *Danae*, cea căreia îi cade aur din cer, în sfîrșit a tuturor lucrurilor, într-un chip atît de firesc, încit nu se poate aștepta mai mult de la mina și măiestria omenească ¹⁴.

CAPITOLUL XIV

Despre cele șapte părți sau genuri ale luminii

Cei șapte guvernatori au avut de asemenea o manieră diferită de a folosi lumina, care este a patra parte a picturii. Căci Michelangelo a dat figurilor sale o lumină puternică, însă care printr-o dibăcie iscusită se topește delicat în contururi, reliefind mușchii și jocul lor cu un asemenea meșteșug, încit par conturați din spate. Gaudenzio a dat o lumină bogată și egală, prin

¹⁴ Toate aceste elogii se află în nenumărate scrisori ale lui ARETINO, care a descris cu atîta amănunțime măiestria lui Tițian în redarea țesăturilor, armurilor, carnațiilor etc., încit influența acestuia asupra opiniei generale era inevitabilă, dată fiind marea circulație a epistolarului. Tabloul cu *Venus și Adonis*, menționat de Vasari și Dolce, a fost executat în 1553 pentru Filip al II-lea și se află la Prado. Din numeroasele *Danae* ce i se atribuie, sigur autentice sînt cea de la Prado, făcută în 1554 tot pentru Filip, și cea de la Pinacoteca din Neapole, menționată de Vasari și Dolce, și executată prin 1546 pentru Ottavio Farnese. (VALCANOVER, *Tout l'oeuvre peint de Titien*, Flammarion, 1970, catal. nr. 264, 355, 361.)

care a găsit modul înainte necunoscut de a reda pe chipurile sfinților contemplarea celor divine și trăirile sufletului dăruit cu evlavie lui Dumnezeu. Polidoro, întotdeauna credincios sieși, a avut o manieră de a lumina puternică, aprigă și marțială. Leonardo, prin felul său de a lucra, dovedește că s-a temut mereu să nu dea prea multă lumină, păstrînd-o pentru locul cel mai potrivit, și a căutat să dea tonurilor întunecate o mare intensitate pentru a ajunge la contraste. Prin această artă el a izbutit să dea chipurilor și trupurilor, care sînt într-adevăr minunate, toate efectele ce se pot întîlni în natură. Așadar, în această privință a fost mai presus decît toți, astfel încit putem spune, într-un cuvînt, că lumina lui Leonardo este divină.

Rafael a dat o lumină plăcută, caldă și blindă, așa încit figurile sale sînt pline de frumusețe și farmec, cu contururi contopite, și au atîta relief, încit par că se mișcă, cu acea grație care îi este proprie doar lui, căci nu se întîlnește la nimeni altul. Mantegna a rămas statornic la o lumină amănunțită și directă, dar cu o armonie plăcută și foarte melodios răsfîrîntă ¹. În sfîrșit, Tițian a folosit o lumină crudă și puternică, datorită căreia, doar prin vigoare și măreție, și-a dobîndit mai presus decît ceilalți faima pentru relieful picturilor sale, chiar dacă în desen și contururi a rămas mult mai prejos decît ei.

CAPITOLUL XV

Despre cele șapte părți sau genuri ale perspectivei

Ne-a rămas a cincea și ultima parte a picturii teoretice, perspectiva. În această privință Buonarroto a fost uluitor, făcînd cu ajutorul ei,

¹ Termenii muzicali sînt deseori folosiți de Lomazzo, iar referințele din *Libro dei sogni*, Rag. IV, dovedesc o preocupare și un contact susținut cu muzica. CIARDI

printre altele, racursiurile figurilor atit de minunat, incit iau ochii celui ce incearca să urmărească contururile, umbrele, răsfriingerile luminii și meșteșugul¹ lor de neînțeles. Gaudenzio a fost și el deosebit de înzestrat în această privință, dar în alt fel, redind perspectiva cu o asemenea ușurință și artă, incit picturile sale par făcute fără vreo căutare a artei, într-atita îi era de puternică și fecundă înclinația spre artă², înfrumusețind totul cu o nobilă gingășie și eleganță. Polidoro a dovedit în toate operele sale că era foarte priceput la perspectivă, căutind însă indeosebi să reprezinte figurile potrivit ochiului care o să le privească. În privința acestei părți, ca și a celei dinainte, Leonardo a fost mai degrabă remarcabil decit deosebit, după cum a dovedit-o prin altele tratate și desene care ne-au rămas de la el. Și avea obiceiul să spună că, pe lângă perspectivă și racursiuri, lumina trebuie de asemenea să fie lucrul cel mai prețios care se vede în picturi.

Rafael a fost un foarte mare cunoscător al perspectivei, mai cu seamă în ce privește așezarea lucrurilor după regulile convenite, precum se vede în arhitecturile sale și în așezarea figurilor potrivit felului cum trebuie văzute. El ne-a fost ade-văratul maestru în rânduiala acestei așezări. Mantegna a fost primul care ne-a deschis ochii asupra artei perspectivei, deoarece a înțeles că, fără ea, pictura nu e nimic. Ca atare ne-a arătat în ce fel trebuie să corespundă fiecare lucru modului în care este văzut, așa cum o dovedesc operele sale făcute cu mare pricepere. În această privință Tițian se folosea de modele făcute din

subliniază că „alături de cunoscuta teorie despre *ut pictura poesis*, se dezvoltă o alta analogă despre *ut ars musica pictura*, ale cărei prime și complexe mărturii își au originea tocmai în mediul lombard.“ (Introd., p. XXXII, n. 86).

¹ În orig. *artificio*, v. n. 1 la p. 96.

² Joc de cuvinte în care *arta* este înțelesă și ca atare, și ca *artificiu*, în sensul de mai sus.

lemn, din lut sau din ceară³, după care își alcătuia așezarea în spațiu, dar cu distanță foarte scurtă și un unghi larg, ceea ce face figurile din față mari și impresionante, iar cele din spate mult mai mici, din pricina unghiului drept sau aproape obtuz.

CAPITOLUL XVI

Despre cele șapte părți sau genuri ale compoziției

După părțile teoretice urmează cele două ale practicii, care sînt compoziția și forma.

În privința celei dintii, compoziția, Michelangelo dovedește o foarte bună imbinare a tuturor părților picturii în reprezentarea corpurilor, astfel incit, cînd privești una din figurile lui, oricît de mică ar fi, ți se pare mare și bine proporționată prin măsurile ei, cum se poate vedea la *Profeții* și *Sibilele* de pe boltă, într-o manieră atit de măiastră, incit eu o socotesc cea mai bună din cite se află pe lume, chiar și față de celelalte opere ale sale. Căci în cutremurătoarea lui *Judecată* el a folosit o a doua manieră, mai puțin frumoasă, iar în capela Paolină, o a treia, inferioară celorlalte. Lucru pe care l-a făcut pentru a dovedi tuturor marile dificultăți ale acestei arte¹, deși în toate a dat chipurilor o expresie atit de înfricoșătoare, impresionantă și plină de gravitate, incit înspăimîntă pe oricine le privește, stirnind o nemărginită admirație celui care le copiază sau desenează.

La Gaudenzio compoziția e minunată, mai cu seamă la figurile de țigani, pe care i-a pictat în felurite chipuri, la diademele răsucite într-o ma-

³ În *Tratat*, V, 2, p. 221, Lomazzo se arată cu totul împotriva acestor modele, „de care se folosesc doar unii pictori nepricepuți“.

¹ DOLCE, p. 328: „Michelangelo a căutat întotdeauna în operele lui dificultatea“.

nieră iscusită și atrăgătoare, la figurile de mauri, păstori, copii și bătrini, la bolovani, peșteri și stincărie; iar în înfățișarea lui Dumnezeu, a sfinților și sfințelor pe care le-a pictat, este admirabilă, mai ales prin redarea expresiei lor divine, în care i-a întrecut pe toți cei dinaintea lui și ciți vor mai fi după el. Diferite au fost și manierele sale, principală fiind cea folosită la mormintul din Varallo², delicată și remarcabilă de asemenea prin relief plastic, pe cind toate cele folosite în alte lucrări sînt mai puțin bune. Ca atare, cine n-a văzut acest mormint nu poate spune că știe ce este pictura și ce înseamnă adevărata măiestrie. Căci acolo se vede cum pot fi redată aieva simțămintele, citindu-se, pe chipurile îngerilor care plîng, durerea și suferința iar pe acelea ale copiilor voioși, bucuria și veselie la fel de vii ca în realitate. Tot aici se vede și desăvîrșirea arhitecturii atice, sau bogata variație a frunzelor și ghirlandelor ce împodobesc coloanele, lucru în care el n-a avut seamăn pe lume.

Polidoro și-a dovedit măiestria prin vigoarea figurilor pictate pe fațadele din Roma și Neapole, înfățișînd nu numai toate atitudinile folosite în antichitate, ci adăugîndu-le multe altele, după cum îl îndemna locul, inspirația și fantezia³. Leonardo a ilustrat-o în reprezentarea grăitoare a divinității lui Cristos și a neprihănirii Fecioarei, în chipurile de îngeri și în portrete, deși sînt doar vreo trei sau patru care să aibă capetele terminate. Dar acestea sînt atît de minunate, încît toate celelalte, de orice pictor ar fi, le sînt inferioare, așa cum sînt față de restul operelor sale oricare altele, cit ar fi ele de nobile și măiestre. La fel de admirabil a fost și în compoziția trăirilor su-

² Denumire folosită în trecut pentru capela în care se află *Răstignirea* pictată de Ferrari între 1520 și 1526 (cfr. CIARDI, p. 289, n. 4). Clădirea face parte dintr-un ansamblu de 45 de capele aflate pe colina numită Sacro Monte din Varallo.

³ În orig. *capriccio e grillo*. v. n. 2 la p. 125.

fletești, redîndu-le pe chipuri atît de aieva, încît le vezi cum rid și cum plîng, cu un meșteșug ce nu se poate imita și nici măcar înțelege. Aceeași măiestrie a dovedit-o și în alcătuirea figurilor de monștri și pocitanii cu forme minunate și variate, după cum le vedea în închipuire, cu acel geniu al său neconținut îndreptat spre divinitate. Iar acestea sînt răspindite în lumea întreagă, pe lingă cele desenate în creion roșu pe care le are Aurelio Lovino, pictor milanez⁴; printre ele sînt cîteva figuri care rid cu atîta poftă — izbutite prin marea lui măiestrie — cum greu se poate vedea chiar în realitate⁵. În sfîrșit, în compoziția trupurilor de cai, pe care i-a înfățișat în toate atitudinile și mișcările ce le pot avea în realitate, a fost atît de neasemuit, încît i-a întrecut fără îndoială pe cei mai buni artiști antici și moderni, atît în pictură și desen, cit și în relief⁶.

Rafael a fost minunat în compoziția figurilor de femei frumoase și a cosîtelor atît de asemănătoare cu cele adevărate, prin frumusețea coloritului ca și prin pieptănătura răvășită cu dibăcie⁷, așa încît nu numai arta, dar nici natura nu poate ajunge la asemenea desăvîrșire. A dovedit arta bunei compoziții îndeosebi în picturile din Log-

⁴ Desene în sanguină. În *Tratat*, VI, 23, p. 315, Lomazzo menționează că vreo cincizeci de asemenea desene se aflau în posesia acestui Aurelio Luini, pictor și poet milanez, membru al Academiei din Valle di Blegno, ca și Lomazzo, care îl amintește în repetate rînduri.

⁵ Aceste figuri rizînd *alla smascellata* sînt amintite și în *Tratat*, II, 1, p. 96—97, unde Lomazzo relatează cum își făcea Leonardo modelele să ridă în hohote, pentru a le fixa pe hîrtie mișcările și expresia.

⁶ Mențiunea se referă atît la desene, cit și la faimoasa *Bătălie*, al cărei carton este descris cu mare admirație de VASARI, p. 497—498, și la renumitul cal modelat în lut distrus de francezi (idem, p. 495).

⁷ În orig. *negletta con arte*, reluînd o recomandare a lui DOLCE, p. 313, care citează un vers al lui Petrarca despre pîrul Laurei *negletto ad arte* (Cantaona *Amor se vuoi ch' i' torni*, v. 62); întocmai ca OVIDIU, *Ars amandi*, III, 153; „Et neglecta decet multas coma“.

gia papală⁸, în Incendiul din Roma, în Muntele Parnas — unde a arătat totodată cit era de priceput la portrete, deoarece a pictat toți poezii din toate timpurile — în războiul lui Constantin, în sfârșit, în toate lucrările ieșite de sub penelul său. A avut un deosebit har și talent de a da chipurilor frumusețe, gingășie, grație și toate farmecele tinereții, întipărend în ele adevăratele Idei⁹, astfel încît în vremea lui a fost privit nu ca un semizeu, ci chiar ca un zeu al artei, datorită totodată și nobilei frumuseți a chipului său, care semăna cu acela sub care îl înfățișau toți pictorii mari pe Mintuitor. În priveliștile sale, de asemenea, a redat divin măreția și farmecul, iar la copii gingășia și, unde se cerea, voluptatea și nurii, ca la paharnicul Ganimede, iar în veșminte grația și eleganța, de pare că figurile n-ar putea fi înveșmîntate mai atrăgător. Iar în compoziția cailor și a altor animale n-a fost mai prejos decît Leonardo. Ca atare, se poate spune pe drept cuvînt că în el se îmbina toată măreția și desăvîrșirea artei și că Dumnezeu ni l-a trimis ca pe o minune a lumii, pe care ne-a luat-o înapoi după scurtă vreme, pentru că la vîrsta de treizeci și șapte de ani și-a încheiat viața, într-o zi de Vinerea Mare, cum se și născuse¹⁰, plîns de toată lumea datorită purtărilor sale alese și dorinței lui de a-i îndruma pe alții în artă și a le

⁸ Afirmație inexactă, deoarece participarea lui Rafael la Loggia s-a mărginit la directive generale, picturile fiind executate de alți artiști și reprezentînd scene biblice. Lomazzo a avut totuși prilejul să vadă în călătoria sa la Roma (*Autobiogr.*, p. 533) picturile lui Rafael, dintre care va menționa în continuare doar *Incendiul din Borgo*, *Parnasul* și *Bătălia lui Constantin*. În cazul picturilor din Loggia, poate că autorul face o confuzie cu Loggia lui Psiche de la Farnesina, pictată de Rafael în 1507, unde atît subiectul scenelor cit și decorația cu amorași corespund expresiei din original: *nei diversi amori che dipinse nella Loggia Papale*.

⁹ În sensul consacrat, de concept alcătuit în mintea artistului pe baza criteriilor estetice ale epocii, care cereau ca reprezentarea să fie rodul unei selecții și sinteze a frumosului.

¹⁰ VASARI, p. 571.

împărtăși darurile cu care fusese înzestrat de natură. De aceea era întotdeauna înconjurat de pictori, și așa s-a întîmplat că odată, întîlnindu-se cu Michelangelo care era singur, pe cînd el era însoțit de mulți, acesta i-a spus că a crezut că-i ieșise în cale ispravnicul, iar el i-a răspuns că a crezut că-i ieșise în cale călăul, pentru că acela umblă mereu singur, cum făcea Buonarroti¹¹.

Mantegna, în triumfuri¹² ca și în toate operele sale răspîndite prin Italia și în multe alte părți ale lumii, a dovedit o minunată dibăcie și grijă pentru amănunt în zugrăvirea trupurilor, atît la figurile mari cit și la cele mici. Privință în care este atît de desăvîrșit, încît pare că asta i-a fost dat și hărăzit de natură să facă. Dar nu a fost mai prejos nici în compoziția trăirilor sufletești, după cum se vede la Fecioara Maria pe care a înfățișat-o plîngîndu-și fiul, sau la alte Fecioare și la sfîntul Ioan, zugrăvind durerea și plînsul lor atît de aievea, încît nimeni n-ar putea-o face mai bine. Iar pe Tritonii mării, cu trîmbițele la gură, i-a închipuit cu asemenea măiestrie suflînd în ele, încît nu se poate reda mai grăitor puterea cu care se opintesc, umflîndu-și obraji și mijîndu-și ochii, așa cum a făcut și bacantele și satirii care suflă în fluiere¹³.

Titian și-a dobîndit faima prin compoziția portretelor, dîndu-le atîta măreție și frumu-

¹¹ Anecdota inedită, după cum remarcă diverși comentatori.

¹² Este vorba de ciclul de nouă picturi reprezentînd *Triumful lui Cezar*, terminate prin 1492, care au împodobit inițial o sală a palatului din Mantova, iar în prezent se află la Hampton Court. Opera e descrisă de VASARI, p. 448, 449, care spune că „este cel mai bun lucru din cîte a făcut vreodată”, adăugînd că, printre alte stampe executate chiar de Mantegna, au fost și aceste triumfuri, așa încît s-au putut bucura de o largă circulație.

¹³ CIARDI precizează (p. 291, n. 6) că este vorba de două stampe reprezentînd *Bacantele* (HIND, V, 12, 3 și 13, 4) și alta cu *Încăierarea zeilor mării* (HIND, V, 15, 5 și 6), menționate de Vasari încă din prima ediție a *Vieților* și expuse la Mantova în Expoziția Mantegna din 1960.

sețe încît întrece cu mult natura, după cum au observat toți cunoscătorii ¹⁴. De aici s-a tras și acea vigoare și acel relief ce se întîlnesc în toate operele sale și pe care voi avea prilejul să le amintesc în multe locuri.

CAPITOLUL XVII

Despre cele șapte părți sau genuri ale forme

Ne-a mai rămas a doua parte a practicii picturii și ultima din cele șapte, adică forma, pe care am așezat-o pe bolta templului. Și m-am gîndit că voi putea arăta mai bine diversitatea ei atribuind fiecăruia dintre guvernatori cite o viețuitoare asemănătoare prin fire cu maniera forme pe care a adoptat-o ¹, astfel încît, cunoscînd natura acelor viețuitoare, să se înțeleagă imediat cum este forma fiecărui guvernator. Căci se poate spune, pasămite chiar și pe temeiul matematicii, cum am

¹⁴ DOLCE, p. 342: „Portretele făcute de el sînt atît de desăvîrșite, încît nici modelul viu nu este mai plin de viață”. Elogiu frecvent în epistolarul lui ARETINO, de ex. scrisorile I 222, II 394, III 101 („miraculosul pînă... i-a redat viața prin suflul culorilor, întrecînd natura”), III 150, IV 357 etc.

¹ Capitolul de față nu respectă subiectul anunțat, abătîndu-se și de la ordinea celor anterioare, deoarece forma, bazată pe un repertoriu iconografic prestabilit (v. *Sumarul anexat*, cartea a VII-a), nu putea diferi substanțial la cei șapte guvernatori. După o vagă încercare de a o ilustra la primii doi, în care repetă lucruri spuse în celelalte capitole, Lomazzo trece la o digresiune (care s-ar fi potrivit mai degrabă în cap. IX), descriînd tipul temperamental și fizionomic al pictorilor înșilor, corelat cu caracteristicile lor planetare. Este un exemplu al inconvenientelor schemei septenare (v. n. 2 la p. 120), cu atît mai grăitor cu cit, dacă cercetăm capitolul corespunzător din a doua serie, XXV (v. n. 1 la p. 119), constatăm că speciile forme (și ale discernămintului în cap. XVIII) generează *invențiunea*, a cărei eliminare din schemă, ca și a *desenului*, i-a creat dificultăți autorului, obligîndu-l la diferite inconsecvențe.

amintit mai înainte ², că potrivirile firii acestor guvernatori cu acelea ale viețuitoarelor respective i-au făcut să adopte o manieră potrivită lor de a da formă lucrurilor pictate. Tot de aici cred că pornește și faptul că unii pictori imită forma unui guvernator, iar alții pe a altuia, precum și că unor oameni le place mai mult una, iar altora alta, adică tocmai datorită acestor potriviri ale firii. Ca atare, dacă s-ar găsi vreunul la care să fie imbinat toate naturile respectivelor viețuitoare, acela ar fi cel mai mare pictor din cîți a avut omenirea, sau, cu cit ar fi legat de mai multe, cu atît ar fi mai mare, așa cum se vede la acești guvernatori care, după cum au avut mai mult sau mai puțin și din natura celorlalți, au fost mai mult sau mai puțin desăvîrșiți. Iar despre aceasta se va vorbi pe urmă, în penultimul capitol al lucrării de față, care tratează despre măreția euritmiei.

Lui Michelangelo i-am atribuit așadar balaurul, prin firea lui înfricoșător, greoi și înțelept. Căci el a dat figurilor sale o formă impresionantă, inspirată din adîncile taine ale anatomiei, cunoscute de foarte puțini, greoaie dar plină de demnitate și măreție ³, cu expresii și trăiri melancolice, cum sînt ale oamenilor dedați studiului și meditației. Iar pentru că așa era și în purtările sale, se poate spune că a fost printre pictori ca un Socrate.

Lui Gaudenzio i-am atribuit vulturul, viețuitoare care prin natura ei zboară mai sus decît toate păsările și are o vedere foarte pătrunzătoare. Căci el a dat expresiei și întregului chip al figurilor sale o formă de o frumusețe suverană, desăvîrșită, răzbind astfel cu privirea-i pătrunzătoare pînă unde nu ajunsese nimeni înaintea

² În cap. XI, unde a vorbit despre proporții, iar cele șapte viețuitoare, amintite și acolo, erau legate prin simbolismul lor de acela al planetelor, astrologia fiind o știință matematică.

³ După cum s-a arătat în n. 2 la p. 121, constituția fizică a tipului saturnian nu corespunde celei a personajelor lui Michelangelo, fapt compensat în parte de trăsăturile psihice,

lui. Și pentru că în purtări era modest și îndatoritor, poate fi asemuit unui Platon. Lui Polidoro i-am atribuit calul, animal dirz și semeț, întocmai așa cum a fost forma adoptată de el în pictarea feluritelor lucruri din antichitate, dăruindu-se cu totul studierii acestora. Ca atare se poate spune că a fost singurul pictor adevărat al antichităților, pe care a ajuns nu numai să le egaleze, dar să le și depășească. Și cum avea o înfățișare destul de dirză și semeață, poate fi asemuit unui Alcide⁴.

Lui Leonardo i-am atribuit leul, pentru că, așa cum acest animal e mai nobil decât toate celelalte, tot astfel este mai nobilă forma acestui ilustru pictor care, întocmai ca și leul printre viețuitoare, îi inspăimintă pe toți cînd încep să-i cerceteze operele și vor să le imite. Era priceput în felurite arte și a știut să le îmbine una cu alta, așa cum se vede din numeroasele cărți scrise de el și desenate cu mina stîngă⁵. Purta părul lung și avea sprincenele și barba atît de stufoase, încît părea adevărata intruchipare a nobletei cunoașterii, așa cum fusese pe vremuri druidul Hermes⁶ sau anticul Prometeu, și a fost foarte iubit de mulți principii, dar îndeosebi de Francesco Valesio⁷ întîiul, regele Franței, astfel încît, în pragul morții, acesta l-a sprijinit cu minile lui — sfîrșit cu adevărat glorios, de vreme ce l-a ajuns în brațele unui rege atît de mare⁸.

Lui Rafael Sanzio i-am atribuit omul, ființă rațională, deoarece în privința formei a fost cit

⁴ Este unul din numele lui Hercule.

⁵ VASARI, p. 469.

⁶ Asociație ciudată, deoarece la p. 106 Lomazzo a spus că druizii erau gali, apoi la p. 109 a vorbit de „marele druid Dürer“ (care era nordic), pe cînd miticul Hermes era zeul Toth al egiptenilor.

⁷ Valois.

⁸ Lomazzo reia legenda acreditată de VASARI (p. 499), deși, după cum menționează CIARDI (p. 293, n. 3), el știa probabil că este inexactă, propunînd în *Rime*, p. 93 (pe care nu le-am putut consulta) o altă versiune, poate mai exactă și preluată desigur prin tradiție orală, eventual prin Melzi.

se poate de rațional și mai chibzuit decît toți, exprimînd acea blîndă și plăcută maiestate proprie omului în picturile sale, și a avut în purtări aceeași blîndețe și omenie, plăcîndu-i să scrie uneori versuri de dragoste, astfel încît era urmat de pictorii din vremea lui ca un oracol. Purta părul lung pînă pe umeri, semănînd mult cu înțeleptul Solomon, căci chipul îi era luminat de farmec și seninătate. Lui Mantegna i-am atribuit șarpele, făptură chibzuită, tocmai pentru că, prin forma adoptată, el a dovedit o mare chibzuință⁹. Trecînd de la păscutul vitelor la meșteșugul picturii, s-a ridicat atît de sus, încît marchizul de Mantova l-a făcut cavaler¹⁰; iar pe chipul său se citea agerimea și setea de a cunoaște adevărul celor ce le zugrăvea în operele sale; ca atare se aseamăna unui Azen arab¹¹, sau unui Arhimede siracuzan.

În sfîrșit, lui Tițian i-am atribuit boul, animal deprins cu munca neconținută, deoarece forma lui cuprinde și vădește adevărata practică și rînduială a meșteșugului, astfel încît, cercetînd-o, aceasta se vede limpede în întregime, așa cum se vede întreg omul care se privește în apă; sau așa cum a înfățișat Giorgione da Castelfranco pictura, ca un nud la izvor, unde prin meșteșugul artei se vede de jos în sus, avînd în spate o oglindă care o arată în întregime dinapoi, iar alături un scut lucitor care o arată dintr-o parte. În felul acesta, iscusitul pictor a vrut să le închidă gura celor ce zic că pictura nu se poate vedea decît într-un singur fel, căci a arătat-o din față, de jos în sus, din spate și din profil, ținînd seama însă

⁹ În orig. *prudenza*, una din virtuțile morale aristotelice (v. p. 362) și totodată una din cele patru virtuți cardinale ale dogmei catolice. Asocierea ei cu șarpele se datorează poate unui verset din Biblie: „Fiți prudenți ca șerpii și nevinovați ca porumbeii“ (*Matei*, 10, 16).

¹⁰ VASARI, p. 445 și 448.

¹¹ Alhazen (v. n. 11 la p. 77), matematician și fizician ca și Arhimede, asociați cu Mantegna probabil datorită cunoștințelor sale de perspectivă menționate în cap. IV, p. 78.

că totul se vede dintr-o privire, pe cind la statui trebuie să schimbi locul ca să vezi o altă parte¹². Așa cum a fost, Tițian părea să semene cu un Aristotel, de altfel și pentru că, după cum acesta era foarte iubit de Alexandru cel Mare, tot astfel a fost iubit el de împăratul Carol Cvintul¹³.

Țin să amintesc aici că unii pictori mi-au spus că în locul lui Tițian ar fi trebuit să-l pun pe Antonio da Correggio¹⁴. Dar aceștia nu înțeleg cit de mare este puterea științei, căci cu toții s-au apucat doar să picteze, ceea ce nu poate fi însă nici bine, nici lăudabil, dacă n-ai înțeles mai întii însemnătatea științei. Iar aceștia nu înțeleg nici regulile și însemnătatea matematicii; așadar nu este de mirare dacă judecînd măiestria artiștilor nu au discernămintul cuvenit. Nu vreau să mă fălesc că aș judeca mai temeinic decît ceilalți și aș ști fără greș în ce privință este mai bun fiecare din acești mari artiști. Voi spune însă că, după părerea mea, cine ar dori să alcătuiască două tablouri intru totul desăvîrșite, de pildă unul cu Adam și altul cu Eva, care sînt două figuri cit se poate de nobile, ar trebui să-i dea lui Michelangelo să-l deseneze pe Adam și lui

¹² Faîma acestei demonstrații a lui Giorgione în favoarea superiorității picturii trebuie să fi avut o circulație mult mai mare decît eventualele copii sau stampe, deoarece descrierile diferă de la autor la autor. VASARI, p. 504, vorbește despre un nud văzut din spate, reflectat în apă, iar pe laturi într-o oglindă și o platoșă. PINO spunea că l-a reprezentat pe sf. Gheorghe în armură (p. 233 și n. 1). La ambii autori personajul descris este un bărbat dar, dată fiind intenția declarată a lui Giorgione, tabloul reprezenta și o alegorie a picturii cu posibilitățile ei.

¹³ Comparația derivă din aceea lansată de Aretino între cuplul Tițian-Carol Cvintul și Apelle - Alexandru (v. n. 30 la p. 93), înlocuit aici cu Aristotel, profesorul acestuia, deoarece schema cerea un înțelept din antichitate.

¹⁴ CIARDI presupune (p. 294, n. 6) că aluzia se referă la anturajul pictorilor Campi, care, „în opoziție cu idealurile neoclasică rafaelești și michelangiolești ale unui Lomazzo sau Figino, aveau un program vădit correggesc”. De altfel Lomazzo nu-și motivează alegerea, căci argumentarea ce urmează nu este la obiect.

Tițian să-l coloreze, luînd proporțiile și potrivirea de la Rafael; iar Eva să fie desenată de Rafael și colorată de Antonio da Correggio; căci acestea două ar fi cele mai bune tablouri din cite s-ar putea face pe lume¹⁵.

Întorcîndu-mă însă la ceea ce spuneam înainte, această formă zugrăvită sus pe bolta templului va putea fi cercetată datorită deschizăturii ce luminează întregul edificiu și părțile sale, așa încît adevărata formă a picturii să li se arate celor ce s-au născut pictori, adică înzestrați de la natură cu însușirile necesare pentru practicarea acestei arte. Căci numai lor, nu și altora, le va fi dat ca prin contemplarea acestei Idei a templului meu să înțeleagă desăvîrșit toată arta și să o pună bine în practică, adăugîndu-i discernămintul, despre care voi vorbi în capitolul următor. Acolo voi arăta care sînt părțile acestuia și cum trebuie să se imbine toate pentru a forma un pictor bun, căci l-am așezat drept pardoseală a templului. Unde va putea fi văzut limpede de oricine pătrunde în templu cu dorința de a înțelege și se uită cu luare-aminte la toți guvernatorii care îl susțin, întocmai ca guvernatorii lumii, și la toate felurile lor de a picta. Atunci va descoperi care este adevărata artă de a lucra cu artă fără să se vadă nici urmă de artă în artă. Ceea ce, dacă este lucrul cel mai greu, e totodată cel mai frumos și mai lăudabil în orice artă.

¹⁵ Pasaj rămas celebru, indiferent de sensurile în care a fost utilizat. La propagarea lui a contribuit și G. P. BELLORI, care în *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni* (Roma, 1762) reproducea o scrisoare a lui Domenichino (cca 1640), unde acesta cita fraza lui Lomazzo, comentînd în încheiere: „Acum vedeți și dumneavoastră pînă unde poate ajunge cine pornește de la principii greșite (ed. cit. vol. II, p. 124). Era altă epocă, altă estetică, iar fraza ruptă din context părea să preconizeze un eclectism hibrid, cînd ea ilustra, de fapt, teoria tipurilor temperamentale. (Ideea apăruse încă din 1548 la PINO, p. 227).

¹⁶ Același joc de cuvinte ca la p. 132 (v. n. 2).

CAPITOLUL XVIII

Despre discernămint în pictură și părțile sale

Discernămintul, prima și cea mai însemnată parte a picturii ¹, așezat pe pardoseala templului, ne învață arta de a dispune în chipul cel mai frumos și mai rațional toate celelalte genuri, după cum o cere ordinea și specia fiecăruia, arătându-ne așadar modul și priceperea generală de a le compune laolaltă atit de bine legate, încit să pară un singur tot, lucru fără de care orice operă ar rămâne neîncheată. Părțile sale sînt dispoziția, pregătirea, distribuția, unitatea întregului și compoziția generală ².

Dispoziția nu este altceva decit o bună așezare a lucrurilor și dobîndirea unui efect corespunzător în compoziția operelor pe care pictorul urmărește să le dispună după natura și calitățile lor ³, după aparență, după efectul pe care trebuie să-l producă, după forma și asemănarea cuvenită.

¹ Capitolul de față reia și amplifică subiectul cap. III (v. n. 1 la p. 71), oferind metoda de corelare a părților picturii. Amintim că pentru Lomazzo, opera de artă e ca și terminată cînd a fost elaborată conceptual și nu-i mai lipsește decit execuția (v. *Tratat*, VI, 65, p. 418). Pentru elucidarea acestei metode, autorul a procedat la numeroase diviziuni și subdiviziuni ale actului mintal, inspirate din terminologia tratatelor de retorică ale antichității, cu o prolixitate care a dus la tautologii, fiind de aceea foarte greu de tradus. De ex. categoriile denumite *avvertenza*, *ragione*, *considerazione*, *discorso*, *cogitazione*, înseamnă toate, judecată sau chibzuință. În comentariul la acest capitol, P. BAROCCHI a identificat termenii împrumutați din diversele tratate latine (*Scritti d'arte*, p. 987—991). Vom reproduce în notă doar trimiterile la *Arta oratorică* a lui QUINTILIAN, care sub acest aspect este cea mai exhaustivă.

² Un alt model cert a fost VITRUVIU, I, 2, care spune că arhitectura e constituită din ordonare, dispoziție, euritmie, simetrie, conveniență și distribuție, la care adaugă cugetarea și invențiunea. Le vom regăsi aici aproape pe toate.

³ Lomazzo reproduce textual definiția lui VITRUVIU, loc. cit.

Iar această preocupare este atit de necesară, încit fără ea nu s-ar ajunge niciodată la o așezare potrivită și nu s-ar desprinde efectul corespunzător în nici o operă, ci totul ar ieși pe dos.

Pregătirea generală ⁴ este, în orice lucrare, ade-vărata siguranță de a nu greși. Părțile sale sînt perspicacitatea, exemplul, comparația, deosebirea, modul, aplicarea și subiectul. Perspicacitatea ⁵ este acea însușire care nu ne lasă să facem greșeli cînd lucrăm, deoarece ea le preîntîmpină și ne arată cum să ne ferim de ele; iar aceasta nu se dobîndește fără o grijă și o strădanie neconținută în lucrări. Exemplul ⁶ este un fel de călăuză care ne însoțește în toate operațiile prin care ajungem să fim siguri în orice lucrăm. Iar această siguranță, sub îndrumarea exemplului, nu se poate dobîndi fără multă răbdare și atenție la toate în orice am face, imbinat cu amintirea operelor desăvîrșite ale altora. Comparația ⁷ este tocmai acea probă și încercare prin care își caută fiecare siguranța în ceea ce face, ca să nu rămînă în nici o privință nehotărît. Căci numai încercarea este cea care îi dă pictorului încredere și siguranță cînd lucrează, atit în dispunerea cit și în buna îndeplinire a conceptului său, iar cine pornește pe altă cale merge, cum se zice, la întimplare prin întuneric, năzuind să facă un lucru care apoi iese cu totul altfel. Pentru a izbui în această privință, omul trebuie să se convingă că știe doar atita cit știe și să nu-și facă visuri din ambiție, socotindu-se mai grozav decit este de fapt. Deosebirea ⁸ este cea prin care se vede și se observă apropierea sau respingerea dintre lu-

⁴ În orig. *ammaestramento universale*, sensul principal al cuvîntului fiind instrucție, învățătură (ZINGARELLI, *Vocabolario*, ed. cit.), tradus aici și în funcție de context. În B. VARCHI, la o enumerare similară, găsim *dottrina generale* (op. cit., p. 27).

⁵ În orig. *avvertenza* = reflexie, sagacitate (*Vocabolario* cit.).

⁶ QUINTILIAN, op. cit., V, XI, 1 (*exemplum*).

⁷ Idem, V, XI, 22—23.

⁸ Idem, IX, III, 65, 82, *distinctio* (în ital. *differenza*).

cruri: căci sînt unele care se potrivesc între ele, iar altele nu, atît prin natura lor cît și prin frumusețe și efecte; iar faptul acesta trebuie urmărit cu luare-aminte, pentru a duce la o bună cunoaștere a elementelor lucrării și la o judecată limpede și hotărîtă, prin care totul se îmbină și se unește cum se cuvine. Modul⁹ propriu-zis este drumul sigur ce trebuie urmat în toate operațiunile, căci el ne călăuzește spre căile și regulile prin care se dobîndește desăvîrșirea priceperii. Dar pe drumul acesta nu se poate porni înainte de a ști ce anume vrem să facem, iar apoi el ne arată ce e greu sau ușor și cum să alegem ce e mai bine. Pentru aceasta se cere însă să fii foarte deprins și priceput în observarea operelor, căci altfel n-ar putea fi înțeles. Aplicarea¹⁰ se îmbină și ea cu pregătirea, urmînd doar criteriul rațiunii și acela al posibilului și imposibilului. Căci ea nu înseamnă altceva decît experiența lucrurilor, cuprinzînd numai ceea ce este posibil în opere, pe care le privește cu un criteriu sigur, după modul de punere în aplicare, și de aceea pictorul nu se poate lipsi de ea. Aceasta se naște dintr-o practică îndelungată, o înțelegere răbdătoare și corectă și o neconținută dorință de a împăca știința cu practica. În sfîrșit, subiectul¹¹ este cel care arată și dovedește limpede însemnătatea pregătirii, dînd o deosebită siguranță pictorului în ceea ce are de făcut, atît în privința invențiunilor cît și a tuturor operelor ce pot fi luate în considerare și imitate; iar aceasta se face prin memorarea feluritelor lucruri pictate sau scrise.

⁹ Idem, I, V, 41, *modus*.

¹⁰ În orig. *maneggio* = minuire, iar după context, aplicare, folosire a cunoștințelor, echivalat mai jos cu *experiența*. VARCHI (*loc. cit.*) spune că, pe lângă pregătirea generală, e necesară și folosirea (*uso*), sau experiența.

¹¹ În orig. *storia*, termen consacrat în toată tratatistica de artă a epocii, însemnînd subiectul inventat de autori, sau luat din istorie ori literatură. El înseamnă pe de o parte întîmplarea reprezentată, iar pe de altă scenă ce reprezintă acea întîmplare, fiind strîns legat, sau chiar identificat, cu *invențiunea* (v. PINO, p. 207, DOLCE, p. 285). QUINTILIAN, III, VIII, 67, *historia*.

A treia specie este distribuția¹², care se realizează cînd pictorul caută în operele sale ce este mai bine și mai frumos, dispunînd părțile în modul cuvenit, după cum o cere firea lucrurilor pe care dorește să le reprezinte. Părțile sale sînt patru: criteriul, echilibrarea, orînduirea și adaptarea. Criteriul¹³ este cel prin care se cercetează toate lucrurile așa cum sînt și, odată cunoscute, se distribuie după însemnătatea lor; el nu se poate dobîndi fără o desăvîrșită cunoaștere căpătată printr-o îndelungată experiență a teoriei și practicii. Echilibrarea¹⁴ este cea care înlătură prisosurile ce pot încărea operele, iar părțile slabe și sărace le îmbogățește după cum e nevoie. Pentru asta se cere o mare pătrundere a lucrurilor în viitor, atît pentru felul cum vor fi făcute, cît și pentru cel cum vor fi văzute. Orînduirea¹⁵ are în vedere valoarea lucrării respective, locul căruia îi e destinată și pentru cine se face, rînduind toate părțile ce intră în alcătuirea ei după cum este potrivit și corespunzător, iar aceasta nu se poate face fără agerime și chibzuință îndelungată. Adaptarea¹⁶ este alegerea prin care, după ce am cercetat natura și însemnătatea lucrurilor ce le avem de făcut, hotărîm calea cea mai bună și mai sigură de a ajunge la țintă, fără rătăcirii de prisos și neajunsuri pentru noi și pentru ceilalți. Din nesocotirea ei izvorăște faptul că vedem atîtea opere veșnic neterminate, iar altele care se

¹² Idem VITRUVIU (v. n. 2 la p. 144). QUINTILIAN, IX, I, 30, *distributio*.

¹³ În orig. *ragione* = rațiune, chibzuință, argument, criteriu ș.a. (*Vocabolario cit.*) La QUINTILIAN *ratio*, cu sensul de judecată (II, III, 5 și X, III, 15). Am ales *criteriu* ținînd seama și de context.

¹⁴ În orig. *temperamento* = combinare în proporția cuvenită (*Vocabolario cit.*).

¹⁵ În orig. *dispensazione* = distribuire, repartizare; în QUINTILIAN, VII, I, 1, *ordo*: „Prin orînduire se face o justă repartizare a elementelor și a părților“. De remarcat și aici tautologiile: *disposizione, distribuzione, dispensazione*.

¹⁶ În orig. *commodo* (lat. *commodus*) = adaptat nevoilor, satisfăcîndu-le; oportun; înlesnire (*Vocabolario cit.*).

tărăgănează atita, încît sint gata stricate de la început, înainte de a fi ajuns la sfîrșit, ceea ce nu s-ar întîmpla dacă partea aceasta ar fi bine știută și înțeleasă.

Unitatea întregului este a patra specie, fiind, cea care imbină totul cum se cuvine, și nu se înfăptuiește fără potrivire, cunoaștere, considerație și chibzuință. Potrivirea¹⁷ este propriu-zis corespondența părților felurite ca proporție și alcătuire prin natura și efectele lor, care astfel se imbină într-un tot: de pildă, dacă unul e gata să-l atace pe altul, acela, văzîndu-l, se apără; sau dacă unul este rănit, își arată suferința. Aceasta însă nu se poate face fără cunoaștere, care cercetează efectele, alăturîndu-le și imbinîndu-le după felul lor. Considerația¹⁸ participă și ea la faptul acesta, căci, urmărind demnitatea și maiestatea lucrării, face ca imbinările să se realizeze potrivit cerințelor, fără a fi stricate de efecte nepotrivite, cum ar fi de pildă ca un sclav să cuprindă pe după umeri un rege, iar acesta să-l apuce pe la subțiori, ceea ce ar fi cu totul dăunător unității întregului. În sfîrșit, chibzuința¹⁹ este legată de toate celelalte părți și are atita însemnătate, încît fără ea acestea nu s-ar putea realiza; ca atare trebuie să gîndim și să respectăm neconținut această corespondență, care constituie adevărata armonie a operei.

Ultima specie a acestui gen este compoziția generală, ea fiind cea care alătură și imbină la un loc toate lucrurile în modul cel mai bun și mai potrivit. Iar aceasta se înfăptuiește cu ajutorul convenienței, al posibilității, al cercetării și al judecății. Conveniența²⁰ ne împiedică să

¹⁷ În orig. *convenienza*, asupra căreia insistă DOLCE, p. 286 și urm., numind-o *convenevolezza*.

¹⁸ În orig. *riguardo* = grijă, atenție, precauție, respect, considerație (*Vocabolario* cit.).

¹⁹ În orig. *considerazione* = cercetare, gîndire, judecată, chibzuință (*Vocabolario* cit.).

²⁰ În orig. *decoro*, termen frecvent folosit în scrierile despre artă (lat. *decorum* = ceea ce este bine și frumos), cu un sens ce imbină conveniența, demnitatea și orna-

așezăm lucrurile în locuri cu care nu se potrivește prin firea lor, și nu lasă nici un lucru să facă ceea ce în mod rațional n-ar putea și n-ar trebui să facă. Posibilitatea ne învață să compunem numai ceea ce stă în puterile noastre, fără confuzie; căci sint în pictură unele lucruri care, schițate, par nemaipomenite, dar cînd sint luate în lucru, ies întotdeauna neizbutite. De aceea trebuie să imbinăm laolaltă aspectele posibile, sub îndrumarea acestei reguli care înseamnă perseverență în muncă, împletind practica și știința, iar apoi trebuie să privim lucrurile după felul lor de a fi și după cum se pot dispune în modul cel mai potrivit și plăcut. Judecata²¹ este atit de însemnată pentru compoziție, încît numai pe ea își poate întemeia pictorul adevărata speranță că nu va compune în imaginația lui decît ceea ce poate realiza. Deci ea fiind cea care judecă și înțelege totul, se cere ca fiecare să aibă această deprindere, pentru ca știința și practica să fie imbinat corespunzător, așa încît într-o operă să nu precumpănească una asupra celeilalte, ci să înflorească amîndouă deopotrivă, pentru a face să pară că lucrul respectiv e făcut nu de artă, ci de natura însăși aleasă de artă. În sfîrșit, cugetarea este cea grijă deosebită — strădanie

mentul. Greu de redat în română, am adoptat și aici criteriul contextului. B. DANIELLO echivalează *decorum* cu *convenevolezza* (potrivirea) în *Della poetica* (1536), în vol. *Trattati di poetica e retorica del '500*, lucrare interesantă de consultat și pentru alte corespondențe ale diferitelor categorii inspirate din retorica latină.

²¹ În orig. *discorso*, care se va întîlni și la Zuccaro cu sensul de judecată sau raționament ca formă logică. Termenul sintetizează aici alcătuirea conceptului operei. În acest sens, QUINTILIAN spune: „Pregătirea în minte a discursului... orînduiește nu numai ideile, ci leagă cuvintele și urzește întregul discurs, astfel încît nu mai rămîne decît să fie scris”. (X, VI, 1—2). Lomazzo, spune în *Tratat*, VI, 65: „Cine vrea să procedeze judicios în lucrările sale, să-și formeze mai întîi în minte compoziția, căci prin iuțeala intelectului se adaugă îndată ceea ce lipsește, și se înlătură ce prisosește, iar totul se aranjează la repezeală; apoi s-o redea prin practică așa cum am arătat, practica fiind slujitoarea științei și a Ideii”.

a dibăciei și atenției — însoțită de voința arzătoare a artistului de a realiza tot ce a imaginat, și fără de care nimeni să nu spere că va putea face ceva bun și laudabil, mai cu seamă în ce privește compoziția generală. Căci ea este tocmai aceea dorință înflăcărată de onoare, care nu-l lasă pe om să se dea în lături de la nici o ostenală pentru a o dobîndi.

Toate aceste specii cu părțile lor sînt chemate să alcătuiască, atît prin teorie cit și prin practică, toate invențiunile în arta picturii²². Așadar, cine nu va stăpîni acest gen cu speciile lui și cu părțile fiecăreia din ele își va cheltui în zadar timpul și munca irosite pentru a ajunge un pictor bun. De aceea nu fără temei l-am așezat pe pardoseala templului, pentru ca cele șapte genuri descrise pînă aici și aplicate celor șapte guvernatori să fie privite de speciile și părțile acestuia din urmă, astfel încît pe baza lor să se poată înțelege mai bine Ideea mea. Adăugîndu-le acum cele șapte genuri care urmează — pentru a ne folosi pînă la capăt de împărțirea în șapte — voi începe mai întîi cu proporția și părțile sale, urmînd apoi să vorbim pe rînd despre celelalte.

CAPITOLUL XIX

Despre prima parte a picturii și speciile sale

Proporția, prima și cea mai însemnată parte a picturii¹, se împarte în două genuri, prin care face ca în toate corpurile să se arate desenul sau eurit-

²² Reapare aici *invențiunea*, care cum s-a spus, la Lomazzo, nu-și are locul în nici o schemă (v. n. 2 la p. 120 și n. 1 la p. 138). Dacă în cap. XXV se afirmă că toate speciile formeî generează invențiunea (deci pe planul practicii), aici speciile discernămintului — prima și cea mai însemnată parte a picturii — constituie un fel de metodologie generală pentru însăși conceperea operei de artă.

¹ Se repetă exact formula cu care a început și capitolul anterior.

mia², iar acestea se numesc egalitate și inegalitate³.

Egalitate avem cînd o parte n-o întrece pe alta nici în plus, nici în minus, și de aceea se spune că sînt egale. Ea este de trei feluri, numite după numerele prin care se arată proporția fiecărui lucru: primul se numește număr impar, al doilea număr par, iar ultimul număr frînt. Număr impar este, de pildă, trei, cinci, sau altele asemenea, care nu se amestecă niciodată cu numerele pare. Număr par este, de pildă, doi, patru sau altele asemenea, care cresc și descresc numai prin paritate. Număr frînt este, de pildă, unu și jumătate, doi și un sfert, doi și jumătate, doi și două treimi, doi și trei sferturi și altele asemenea, care nu sînt niciodată perfect pare sau impare. Așadar, în acest gen al egalității se vor cuprinde întotdeauna lucruri egale în orice privință și prin toate numerele, cum ar fi, ca să dăm un exemplu, că de la *cot* pînă la încheietura mîinii este o față și jumătate, iar de la *cot* pînă la umăr este tot atîta. Acest număr, deși este frînt, e totuși egal, fiind același pentru o parte ca și pentru cealaltă.

Al doilea gen, numit inegalitate, este acela prin care toate corpurile din lume pot fi măsurate și făcute proporționale sau corespondente prin numere și relații între părți. El se împarte în cinci specii: prima e numită multiplă, a doua supraparțială, a treia nu are nume și nici a patra, iar a cincea și ultima se numește multiplă supraparțială⁴. Multiplă este cea în care numără-

² A se vedea n. 2 la p. 120.

³ Împărțirea în cantități egale și inegale e luată din comentariul lui CESARIANO la Vitruviu. Explicația matematică ce urmează este inspirată din BOETIUS, *Arithmetica*, I, 21—32, cu unele diferențe sau confuzii, care ar putea proveni dintr-o sursă intermediară. Pentru traducerea și comentariul acestei părți, deoarece nu am dispus de lucrarea lui Boetius, m-am călăuzit după cele cîteva explicații date de CIARDI în *Introducere*, n. 196 și *Idea*, p. 299, n. 3—6.

⁴ Boetius dă doar trei specii de raporturi: *multiplex*, *superparticularis* și *superpartiens*, care la Lomazzo au devenit cinci, prin subîmpărțirea ultimelor două: astfel specia a treia este un caz particular al celei de a doua,

torul cuprinde tot numitorul de două, trei, patru sau mai multe ori, cum se cuprinde, de pildă, unu în doi și se numește proporție dublă, unu în trei și se numește proporție triplă, sau unu în patru și se numește proporție cvadruplă. A doua specie, numită supraparțială, este cea în care numărătorul cuprinde tot numitorul și încă o parte din el, de pildă o jumătate, cum ar fi trei față de doi, și se numește proporție sescvialteră, sau a treia parte, cum e patru față de trei, și se numește proporție sescviterță, sau a patra parte, cum e cinci față de patru, și se numește proporție sescvicitartă⁵. A treia specie este aceea în care numărătorul cuprinde tot numitorul și alte câteva părți din el, cum ar fi dacă numărătorul depășește numitorul cu două părți, și se va numi proporție suprabiparțială, cum este cinci față de trei; dacă îl depășește cu trei părți, se va numi supratriparțială, cum este șapte față de patru, iar dacă îl va depăși cu patru părți, se va numi supracvadruparțială. A patra specie este alcătuită din cea multiplă și cea parțială, adică atunci cind numărătorul cuprinde numitorul de două, de trei sau de oricâte ori și alte câteva părți din el: dacă va avea de două ori cît el și încă o jumătate de parte, atunci se va numi dublu sescviterț, cum e șapte față de trei; iar dacă va avea de trei ori cît el și încă o jumătate, se va numi proporție triplă sescvialteră, cum e șapte față de doi. Ultima specie se numește multiplă supraparțială, și este aceea în care numărătorul cuprinde numitorul mai mult de o dată, plus mai mult de o parte din el: cum ar fi, de pildă, dacă numărătorul ar cuprinde numitorul de două ori și încă două părți din el,

iar a patra, al celei de a cincea (a treia a lui Boetiu), și de aceea „nu au nume“. Denumirile le-am păstrat, românizindu-le grafia, deoarece nu sînt nici corecte, nici consecvente: specia a doua „supraparțială“, e reamintită la explicația celei de a patra sub numele de „parțială“, care este de fapt cel din Boetius. Am înlocuit însă „parziale“ prin „parțială“.

⁵ Toți acești termeni sînt luați ca atare din latină, unde au valorile indicate aici ($1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{4}$).

și se numește proporție [dublă]⁶ suprabiparțială, cum este opt față de trei; iar dacă îl va cuprinde de trei ori și încă două părți din el, se va numi proporție triplă suprabiparțială, cum este unsprezece față de trei; dar dacă îl va cuprinde de trei ori și încă trei părți din el, se va numi proporție triplă supratriparțială, cum este cincisprezece față de patru⁷.

Acestea sînt speciile celor două genuri minore ale proporției, prin care ea generează euritmia sau desenul în toate corpurile, care nu este altceva decît cea desăvîrșită grație și frumusețe ce sălășluiește în orice corp supus ei. Această proporție e cea care dă frumusețe, rost, adecvare, aspect atrăgător, în primul rînd corpurilor naturale, de pildă dintre animalele cugetătoare, femeilor și copiilor, iar dintre necugetătoare, calului și celorlalte patrupeze, păsărilor, balaurilor, monștrilor, ca antropofagii, cenocefalii⁸, rinocerii, centaurii, precum și semizeilor, ca satirii, faunii, panii, silenii și alții asemenea; iar dintre lucrurile nesimțitoare, copacilor, munților, dealurilor, cîmpurilor, riurilor, mărilor, izvoarelor și tuturor lucrurilor naturii⁹. În al doilea rînd ea dă această

⁶ Evidentă lacună în text, pe care am completat-o după logica frazelor ce urmează.

⁷ Justificarea acestei digresiuni matematice stă în faptul că proporțiile membrilor erau exprimate încă de Vitruviu prin fracții raportate la lungimea întregului corp, așa cum se va vedea în cap. XXV.

⁸ Animal fabulos luat din *Hieroglyphica* lui HORAPOLON.

⁹ Acest tip de enumerare haotică și eterogenă nu este întimplător, ci revine frecvent în tratatele lui Lomazzo, ca un simptom al climatului cultural specific acestui sfîrșit de secol, care îmbină interesul pentru cele mai variate domenii: științe naturale și oculte, istorie antică și orientală, teologie și magie, automate și monștri etc. Universul este privit ca o vastă îmbinare de real și ireal, oferindu-i pictorului subiecte inepuizabile. Ca atare, spune CIARDI (*Introd.*, n. 24), „structura însăși a acestor enumerări, folosirea polisindetului / ca și a asindetului /, taxonomii particulare, sau mai bine zis negarea oricărei taxonomii normale, prin frecvența inserare de eterotipii... urmărește să-i sugereze pictorului o analogie cu soluții similare în domeniul artei plastice“.

frumusețe și corpurilor și lucrurilor artificiale ¹⁰, de pildă dintre clădiri, templelor, palatelor, teatrelor și tuturor operelor de arhitectură, chiar și militare, datorită cărui fapt toate construcțiile se fac cu socoteală, fie ele mari sau mici. De la ea porcede și proporția veșmintelor, a armelor, a instrumentelor, fie ele de apărare sau de petrecere, și a oricăror altor lucruri ce ne pot încanta și desfăta ochii.

Această proporție este cea naturală, pe care o au corpurile perfecte, fără racursiuri și linii de fugă, redate cu părțile lor prin linii foarte subțiri, duse cu chibzuință și nu la întâmplare, înfățișate proporțional prin cuvenita măsură a membrilor ¹¹, pentru ca lucrul să arate frumos și să fie firesc. De aceea antichii Apelle, urmându-l pe Pamphilus, pictor și matematician Eupomp și pe Pamphilus, maestrul său, spune că nimeni nu poate fi numit pictor dacă nu are cunoștințe de geometrie și aritmetică ¹², din care iau naștere toate proporțiile și formele câte se pot închipui. Această cale a fost urmată de cei mai mari pictori ai timpurilor antice, după cum se vede din minunatele opere pe care le-au lăsat, și cum scriu istoricii și cântă poetii, atât cei vechi cât și cei moderni; iar în

¹⁰ Termen consacrat pentru desemnarea lucrurilor făcute de mîna omului, prin feluritele arte, spre deosebire de cele naturale.

¹¹ În orig. *le rate parti*, termen vitruvian care se referă la modulul ales ca unitate de măsură (față, palmă etc.). „Corpurile perfecte” sînt modelele inițiale, nedeformate prin efecte de perspectivă, de care s-a amintit și cu prilejul anamorfozelor la p. 100; „liniile foarte subțiri” sînt cele ajutătoare cu care se construiește geometric corpul proporționat (v. p. 190—192). Precizări interesante privitoare la raportul dintre proporție și simetrie și rolul lor în determinarea frumuseții, în E. PANOFISKY, *Artă și semnificație*, Meridiane, 1980, p. 106—107.

¹² PLINIUS spune doar despre Pamphilus că studiasse în special aritmetica și geometria, „susținînd că fără acestea pictura nu poate fi perfectă” (XXXV, 76). Lomazzo a extins această știință și asupra maestrului său, Eupomp, deși Pliniu menționa că Pamphilus „a fost primul pictor care a studiat „toate științele”. Includerea lui Apelle i s-a părut firească, de vreme ce „publicase cărți despre principiile acestei arte” (XXXV, 79).

vremurile noastre a fost urmată de Leonardo, Buonarroti, Rafael, Ferrari, Mantegna, Foppa, Bramante, Civerchio, Zenale, Petruccio și Dürer, care, fiind mari geometri și matematicieni ¹³, și-au proporționat atât de bine picturile prin astfel de reguli, încît întunecă meritul și valoarea tuturor operelor făcute de cei ce nu au o asemenea bază și care, fără să știe măcar că aceste arte există, darmită să le prețuiască, se trezesc mari pictori doar prin farmecul exterior al culorilor. Ca atare se poate spune că se nasc pictori pe nepregătite, ca ciupercile, dar fără minte la cap ¹⁴.

De aceea și ei și toți ceilalți care năzuiesc la o faimă adevărată trebuie să respecte și să urmeze proporțiile celor amintiți mai sus în proiecțiile și formele lor, căci astfel vor înțelege temeiurile picturii matematice prin puncte, linii, suprafețe și corpuri, ținînd însă seama de spusele lui Vitruviu cu privire la științele pe care trebuie să le învețe și să le stăpînească arhitectul, și anume că n-au a se munci să le știe pe toate desăvîrșit, ci e de ajuns dacă le cunosc într-o oarecare măsură ¹⁵. Căci nu vor duce lipsă de tratate moderne de matematică foarte bune și deslușite, din care să afle și să învețe adevăratele proporții sau orice alt lucru, cum sînt ale lui Torriano, Inglo Stadio, Notradamo, Cardano, Moletto, Ottonai, Tartaglia, Comandino, Benedetti, Pigliasco, Siglio, Giuntino și Baldino ¹⁶. Acestea le vor deschide ochii, așa

¹³ Artiștii citați aici au fost amintiți în cap. IV ca autori de lucrări teoretice, iar despre Rafael și Ferrari s-a spus că au beneficiat de „cadraturile” lăsate de Bramante. Nou în listă e doar Vincenzo Civerchio (Crema, 1470—c. 1544), menționat în *Tratat* (VII, 28) ca autor al unor planuri de mori.

¹⁴ CIARDI remarcă atitudinea frecvent manifestată de Lomazzo în favoarea picturii bazate pe desen, reprezentată de școala lui, împotriva celei pur coloristice, reprezentată de pictorii Campi (p. 300, n. 9). La p. 160 va spune: „Se socotește mai bună o lucrare bine desenată, decît una frumos colorată”.

¹⁵ VITRUVIU, I, 1: „mediocriter habet notas”.

¹⁶ Nostradamus (1503—1566), Niccolò Fontana, zis Tartaglia (1499—1557) și Gerolamo Cardano (1501—1576) sînt bine cunoscuți pentru lucrările lor de matematică

încît să poată merge pe un drum sigur, fără a se poticni în greșeli, pe cînd altminteri ar fi ca și orbi, făcîndu-și picturile mai mult la întîmplare, bîzuindu-se doar pe farmecul culorilor și nu pe o judecată temeinic întemeiată pe reguli.

CAPITOLUL XX

Despre a doua parte a picturii și speciile sale

A doua parte a picturii, mișcarea, se împarte și ea în diferite specii, și anume, umană, proporționată, vegetală, elementală, neinsuflețită și întîmplătoare.

Umană este cea care se dă corpurilor omenеști potrivit trăirilor lăuntrice, cum ar fi de pildă mișcărilor vesele, triste, stăpînite și toate celelalte, aproape nesfîrșite la număr, despre care se vorbește pe larg în a doua carte a *Tratatului meu*¹. Proporționată este mișcarea care se dă îndeobște tuturor corpurilor — atît al omului cît și al calului sau al altor viețuitoare — ținînd seamă de ceea ce poate face în mod firesc acel corp. Ca atare nu ne este îngăduit să închipuim un mădu-lar întins mai mult decît s-ar putea, iar prin regulile formei învățăm să nu slujim trupurile.

și astrologie. Benedetti era prieten cu Lomazzo și i-a făcut horoscopul (*Autobiogr.* p. 538). Inglo Stadio este Ingolstadius (Petrus Appianus, 1495—1552), profesor la Ingolstadt, astronom, cosmograf și matematician al lui Carol Cvintul. Gius. Moleti (1531—1588), profesor la Padova, geograf al Ducelui de Mantova; Francesco Giuntino (1523—1590), florentin stabilit la Lyon, a compus efemeride și un comentariu la *Sfera* lui Piccolomini. Bernardino Baldini (1515—1600), membru al Academiei din Blegno, a scris un tratat *De Stellis și Regola certissima* despre navigație. Francesco Ottonai, medic și matematician la Florența, probabil profesor din 1563 la facultatea de medicină din Mondovì. Lionello (Juanelo) Toriano, atestat între 1560 și 1585 ca inginer, arhitect și sculptor la Toledo, e amintit în *Tratat*. Ceilalți nu pot fi identificați cu certitudine. (Cfr. CIARDI, p. 301, n. 11.).

¹ A se vedea în *Sumarul* anexat, titlurile capitolelor din cartea a II-a.

Mișcarea vegetală este cea care se dă frunzelor, florilor, fructelor, copacilor, ierburilor; acestea sînt fie unduite de aer, care le răsuțește, fie fluturate de vîntul care le biciuiește năvalnic și le înco-voaie. Mișcarea elementală este aceea a apei, umflată și vălurită în unde răscolite de vînturi, care se înalță pe rînd și coboară prăvălindu-se de sus cu vuiet; aceea a focului și a flăcării, care se întinde, se ascute, strălucește: aceea a aerului, fremătătoare, năvalnică, întunecată², înfricoșătoare și involburată, datorită tulburărilor stîrnite de vînturi și norilor care le aduc; în sfîrșit, aceea a pămîntului, surpată, rostogolită³, frămîntată. Mișcarea neinsuflețită e cea care se dă tuturor lucrurilor lipsite de simțire, cum ar fi frînghiile, penele, veșmintele, vălurile, hîrtiile, pletele și alte lucruri asemănătoare, care se mișcă doar minate de vînt sau de alte cauze. Dintre aceste mișcări unele sînt involburate, ca la pene, văluri sau plete, altele fluturate, ca la frînghii și veșminte, sau purtate, cum ar fi praful, rămurelele, paiele și alte asemenea lucruri ușoare pe care le ridică o pală de vînt. Ultima specie este a mișcărilor stîrnite de întîmplări neobișnuite, cum ar fi cele năvalnice pricinuite de prăbușiri impresionante, sau înfricoșătoare în priveliștile morții, sau altele asemenea, foarte deosebite unele de altele, după cum se arată în cartea despre mișcare⁴.

Toate aceste specii de mișcări alcătuiesc în pictură emoția, pe care pictorii o mai numesc și

² În orig. *oscura*.

³ Subliniind deosebirea dintre natura armonioasă a Renașterii și viziunea manieristă, C. OSSOLA reproduce acest paragraf cu următorul comentariu: „În această pagină lirică și movimentată, întregul univers ne apare în mișcare, dezordonat (năvalnic, întunecat, înfricoșător, rostogolit) și într-o fluctuantă expansiune (umflat, vălurit)... Totul devine liber și relativ, natura e o neconținută surpriză”. (*Op. cit.* p. 148). Cu numai trei decenii în urmă, DOLCE recomanda (p. 306): „Aceste mișcări nu trebuie să fie oricînd nelipsite... ci trebuie cumpănite, variate și uneori chiar înlăturate cu totul”.

⁴ *Tratat*, cartea a II-a.

vigoare sau intensitate a artei⁵. Ea îi face pe privitori să se simtă mișcați într-un fel sau altul și să trăiască bucuria, durerea, îndrăzneala, mirarea, uimirea, spaima, voluptatea și alte trăiri sufletești; cu alte cuvinte, îi mișcă și le stornește emoția față de ceea ce li se înfățișează înaintea ochilor, cu atît mai puternic cu cît pictorul știe să aleagă mișcările cele mai bune și mai potrivite pentru ceea ce vrea să redea în opera respectivă⁶.

CAPITOLUL XXI

Despre a treia parte a picturii și speciile¹ sale

Colorarea, care este a treia parte a picturii, se poate face în șase feluri: în ulei, în frescă, în tempera, în clarobscur, prin umbrire, sau doar prin linii², acestea putîndu-se executa în două chipuri, adică prin schițare sau în graffito.

Colorarea în ulei pe orice suprafață pregătită în vederea acestui scop reprezintă întreaga executare a picturii în culori frecate cu ulei de nucă, de in sau altele. Colorarea în frescă, făcută cu culori dizolvate în apă curată, reprezintă același

⁵ În orig. *furia e terribilità*. Pentru primul termen v. n. 1 la p. 125. Cel de al doilea, la fel de frecvent, este adesea atribuit operelor lui Michelangelo, iar înli mbajul modern sensul cel mai apropiat ar fi dinamism, dramatism.

⁶ DOLCE, p. 313: „În sfîrșit, pictorului i se mai cere o însușire fără de care pictura rămîne, cum s-ar zice, rece, ca un lucru mort și lipsit de vigoare [expresie preluată de Lomazzo în *Tratat*, p. 97]: personajele sale trebuie să miște sufletul privitorului, fie tulburîndu-l, fie înveselindu-l, fie îndemnîndu-l la pioșenie sau la minie, după cum e subiectul. Altminteri s-a muncit în zadar, deoarece asta e sarea meșteșugului său.”

¹ În orig. *genurile*, desigur o scăpare.

² În cartea a III-a din *Tratat*, destinată culorii, Lomazzo spune că sînt „trei specii de pictură”, fresca, uleiul și tempera, la care adaugă apoi pastelul, vorbind foarte puțin despre aceste tehnici. Aici subiectul e mult mai dezvoltat, fără a aduce însă ceva în plus față de partea introductivă din *Viețile* lui Vasari.

lucru, executat pe tencuiala proaspătă a peretelui. Al treilea fel de a picta folosește culori amestecate cu lichide groase și viscoase, cum ar fi oul, cleiul, guma, laptele și altele asemenea. Al patrulea fel este de a înfățișa toate corpurile doar prin clarobscur, în alb și negru amestecate cu ulei, lichide și tempera, lucrînd de pildă cu pasteluri³ pe hîrtie albă vopsită, iar pe cea închisă cu cărbune pisat sau alt negru, și cu alb de plumb sau de acuarelă pentru lumini. Al cincilea fel este de a da simple umbre lucrurilor conturate, folosind materia de bază pentru relief, cum ar fi hîrtia albă. Aceste două moduri, fiind cele mai iuți și mai la-ndemină, sînt folosite de pictori ca să scoată după modele schițe și invențiuni pentru operele lor, în culori, după cerință. Ultimul mod, care se mărginește doar la linii, se poate aplica în două feluri, adică fie printr-o simplă schițare — care înseamnă de fapt a încerca în peniță sau în condei invențiunile, compozițiile ori fanteziile pe care vrei să le înfățișezi⁴ — sau lucrînd în graffito pe zidul proaspăt vărut peste o tencuială amestecată cu negru, adică zgîrîind cu un grafiu de fier sau din alt metal.

Prin toate aceste maniere, cu culorile potrivite fiecăreia — despre care se vorbește în cartea privitoare la culori din *Tratatul* meu — se închipuie și se redau în pictură deosebirile dintre lucruri, pe care le recunoaștem după colorit, întocmai așa cum le recunoaștem pe cele naturale. Ca atare se poate spune că, într-adevăr, coloritul e temeiul picturii și cel care-i dă desăvîrșirea, mai mult sau mai puțin, după cum modul de colorare folosit are mai multă sau mai puțină vigoare. Căci pictura în ulei redă mai desăvîrșit lucrurile după natură, pe cînd pictura în tempe-

³ În orig. *polve* (praf), iar în *Tratat* se specifică: „Un alt mod de a colora, care se numește în pastel, se face cu virfuri compuse anume din praf de culori” (III, 5, p. 170).

⁴ Nu este de fapt o tehnică propriu-zisă, ci schița pregătitoare, așa cum a definit-o VASARI în cap. II din introducerea despre pictură.

ra ceva mai puțin, iar cea în frescă tot la fel, însă pe urmă este atît de trainică și dăinuitoare, încît se va păstra de opt sau zece ori mai multă vreme decît cea în ulei, care se strică chiar mai repede decît tempera. Iar aceste moduri de a picta, afară de frescă, sînt mai potrivite tinerilor efemi-nați, îndeosebi cel în ulei⁵. În schimb pictura în frescă este cea mai prețuită și prin ea și-au cîștigat cei mai mari pictori toată faima și reputația lor. Celelalte moduri, fiind lipsite de varia-tatea culorilor, sînt mai puțin prețuite, deși chiar așa, fără culori, au toată vigoarea artei. Ca atare se socotește mai bună o lucrare bine desenată, decît una frumos colorată.

Întorcîndu-ne însă la deosebirile pe care le re-dau speciile acestei părți, voi spune că, pe lângă feluritele efecte amintite pînă aici, sau de aici înainte în multe alte locuri, și pe lângă arta ra-cursiurilor, a umbrelor, a luminilor, a veșmintelor, a perspectivei și a așezării în spațiu, ele ne fac să recunoaștem și să vedem deslușit prin mijlo-cirea lor deosebirea dintre ființele cugetătoare și necugetătoare, dintre culoarea și calitatea părui-lui, a carnației, a buzelor, a ochilor, a obrazilor, a pielii, a penelor, solzilor și unghiilor; de ase-menea ne fac să-i deosebim pe mauri de ceilalți oameni, și pe cei născuți într-o țară de cei năs-cuți în alta. Ba chiar la unul și același om ne arată vădit deosebirile de culoare după simță-mintele care-l însuflețesc, cum ar fi frica, ruși-neă, durerea, jalea, bucuria, furia sau altele. Ce să mai zic? Coloritul redă pînă și vocea și firea omului, căci, înfățișîndu-i alcătuirea trupească și suflătească, îi zugrăvește pe chip tristețea, furia, veselia și teama⁶.

⁵ Afirmație ciudată pentru un pictor care a lucrat atî-tea tablouri în ulei (cfr. *Autobiografie*), fiind probabil o exagerare a cunoscutei afirmații a lui VASARI (p. 77): „[Fresca] este într-adevăr cel mai viril, mai hotărît și mai durabil dintre toate modurile de a lucra”.

⁶ În privința coloritului prin care trebuie redade cele patru feluri de temperamente corelate cu modelul umo-ral hipocratic, sursa de bază este GALEN, *In Hippo-* 160

Cît despre elemente, coloritul redă imaginea focului, feștila opaițului, flacăra, vilvătăile; apa din izvoare și riuri; aerul cu norii, fulgerele, tune-tele, trăsnetele, grindina, ploaia, zăpada și fur-tuna; pămîntul cu deosebirile dintre pietre, cum ar fi topazele, diamantele, smaraldele, granatele, rubinele și alte pietre prețioase, iar pe lângă ace-s-tea ne înfățișează nisipul, prundișul, bolovanii, mar-murile, noroiul și praful, redînd întotdeauna den-sitatea, întunecimea sau afinarea materiei. Me-talele ni le înfățișează de asemenea diferit, aurul altfel decît plumbul, iar acesta altfel decît fierul, și argintul altfel decît arama. La vegetale vedem datorită coloritului deosebirea dintre un copac și altul, dintre un lemn și altul, dintre feluritele ierburi, flori și fructe. Țesăturile se deosebesc și ele prin colorit, căci într-un fel se reprezintă gher-mesutul, iar în altul postavul sau atlazul, taf-taua, damascul, catifeaua, pinza, pănura, plu-șul, brocartul și blănurile. Tot prin colorit se deo-sebesc între ele instrumentele și materia din care sînt făcute. De asemenea anotimpurile se înfă-țișează diferit unele de altele, iarna arătîndu-se albă, primăvara verde și înflorită, vara mănoasă și plină de sevă, iar toamna umedă, pălînd și scuturînd frunzele din copaci. În sfîrșit, toate acele lucruri atît de însemnate, de care sculptura rămîne departe neputîndu-le reda, sînt minunat înfățișate în pictură cu ajutorul culorilor, cum ar fi zorile, ziua, seara, noaptea, lumina soarelui, peștii în apă, ba pînă și o oală incinsă și fume-gîndă, sau adierea vîntului, o strălucire, o dia-demă, umbra peștelui ce zvicnește prin apă în bătaia soarelui, alunițele, lumina ochilor, ceața și altele asemenea⁷, care ar fi prea multe de în-sirat.

Dar pentru a reda toate aceste lucruri cu age-rime de minte și iuțea de mină, pictorul bun trebuie să-și însușească maniera de a lucra în

crati librum de humoribus, Veneția, 1562 (cfr. CIARDI, p. 303, n. 5).

⁷ A se vedea n. 4 la p. 98 și n. 4 la p. 86.

frescă, fiindcă aceasta cere o mină viguroasă și o învingere grabnică a greutateilor, așa încît este nevoie de o minte cuprinzătoare și stăpînă pe întreaga artă⁸. Dar cu cît e mai dificil acest mod de a lucra, cu atît este, pe de altă parte, mai trainic, după cum spuneam înainte. Ca atare se întilnesc încă multe grotești antice pictate pe zid, în Roma și prin alte locuri, care parcă ar fi făcute acum⁹, și găsim opere ale celor mai vechi pictori, chiar și de Cimabue, zugrăvite astfel în frescă. De aceea îi laud pe pictorii care folosesc acest mod de a lucra, văzînd că toți artiștii renumiți l-au îmbrățișat cînd au vrut să înfățișeze scene mari, de la care așteptau mai multă faimă decît mărginindu-se să redea două sau trei figuri prin care nu-și puteau arăta măiestria.

După frescă, spiritul și vigoarea se vădesc de asemenea prin pictura în tempera, căci la cea în ulei poți face adaosuri și ștersături în lucrări, pe-ndelete, la tine acasă, astfel încît nu se cere aceeași agerime ca la pictura în frescă, unde trebuie să faci la iuteală ce ai hotărît. În aceste două maniere s-au ilustrat cei mai însemnați pictori din lume, ca urmași ai guvernatorilor amintiți, redînd în figurile lor cele mai felurite trăiri și mișcări cu atîta măiestrie, de parcă le-ar fi zămislit nu arta, ci însăși natura¹⁰. Cei mai noi le îmbină însă cu mare osteneală și caznă, dar despre ei nu vreau să spun mai mult, și nici despre cei ce învață și se străduiesc doar să aștearnă pe deasupra culorile cu penelul, făcînd lucruri pline de farmec și frumusețe, dar fără să se îngrijească de laturile mai profunde¹¹, care le-ar aduce ade-vărata faimă.

⁸ Idem VASARI p. 76 (introd. despre pictură, cap. V).

⁹ Idem ZUCCARO, p. 428 în acest volum.

¹⁰ Formulă devenită stereotipă, fiind repetată de toți autorii din această epocă.

¹¹ Adică în primul rînd de desen (v. n. 14 la p. 155). În *Tratat*, III, 9 p. 174, Lomazzo accentua această critică, spunînd: „În ce privește coloritul, arta picturii este acum coruptă, îndeosebi pentru că acest farmec al figurilor [dat de culorile transparente] e prețuit atît de mult,

CAPITOLUL XXII

Despre a patra parte a picturii și speciile sale

Lumina, a patra parte a picturii, se împarte în trei specii: prima se numește lumină directă, a doua reflectată, iar a treia refractată, și toate aceste lumini se numesc primare¹.

Lumină directă este cea care cade de-a dreptul asupra corpurilor și se răspîndește liber pe suprafața lor, fie mai mult, fie mai puțin, după cum este cazul, neatingînd locurile unde nu poate ajunge. Lumină reflectată, numită de alții secundară², este aceea care depinde de cea dinainte și luminează corpurile așezate mai departe cu lumina izvorită din aceasta. Refractată este aceea care, căzînd pe un corp lucios, se frînge desfăcîndu-se într-o mulțime de raze. Luminile se împart în aceste trei specii deoarece trei sînt efectele pe care le pot produce, luîndu-și numele după felul acestora. Zicem directă, pentru că efectul ei este de a atinge corpurile de-a dreptul; reflectată, pentru că se naște din cea răsfrîntă înapoi; și refractată, pentru că se răsfrînge și se împrăștie în raze.

Pentru distribuirea acestor lumini trebuie să avem în vedere două lucruri: felul suprafețelor și calitatea materiei. În privința celui dintîi, dacă suprafețele sînt concave și colțuroase, se cer lumini aspre și tari; dacă sînt rotunde, lumini blinde: dacă sînt netede, lumini revărsate; dacă sînt ie-

încît orice operă, cît ar fi ea de bună, nu place dacă nu-l are³.

¹ În cartea a IV-a din *Tratat*, teoria despre lumină este expusă mult mai pe larg, și cuprinde două împărțiri: una în lumină primară și secundară, iar cealaltă în aceste trei specii enunțate aici. Definiția luminii primare coincide dealtfel cu cea a luminii directe (cap. 4—11). Sursele bibliografice menționate chiar de Lomazzo sînt, în special, tratatul de optică al lui Alhazen, completat în ediția din 1572 cu acela al lui Witelo, care îl tradusese. A se vedea n. 11 la p. 77.

² Așa a numit-o și Lomazzo în *Tratat*, IV, 8, p. 195.

site în afară, lumini crude. În privința celui de al doilea se cere ca, la metale, de pildă, pentru aur lumina să fie puternică și strălucitoare, pentru argint mai puțin, iar pentru plumb și mai puțin. La pietre trebuie să fie mai puternică pentru cele prețioase și mai puțin pentru celelalte, iar pentru pământ abia să se vadă. Dar pentru apă și sticlă se cere să fie strălucitoare, iar după aceeași regulă se va proceda și la luminarea altor lucruri, așa cum se arată pe larg în cartea despre lumină³. Prin această distribuire a luminii legată de respectarea naturii corpurilor se ajunge la crearea reliefului în pictură, care, împreună cu așezarea în spațiu, face ca figurile să ni se înfățișeze parcă ieșind în afara suprafețelor, ba chiar ca și cum ar fi vii. Și mai face de asemenea ca la orice materie să se vadă limpede natura și calitățile sale, adică duritatea, moliciunea, transparența, densitatea, ușurința, greutatea, netezimea, asprimea, subțiri-mea, grosimea și toate celelalte însușiri firești ale lucrurilor.

CAPITOLUL XXIII

Despre a cincea parte a picturii și speciile sale

Perspectiva, ultima parte a picturii, adică dintre cele teoretice, se împarte în două: una se numește generală, iar cealaltă particulară¹.

Generală este cea care ne arată cum trebuie așezată o figură singură, după locul în care urmează să fie pusă și după atributele sale, cum ar fi

³ În special capitolele 14—19. Despre distribuția luminii se va vorbi mai pe larg și aici, în cap. XXIX.

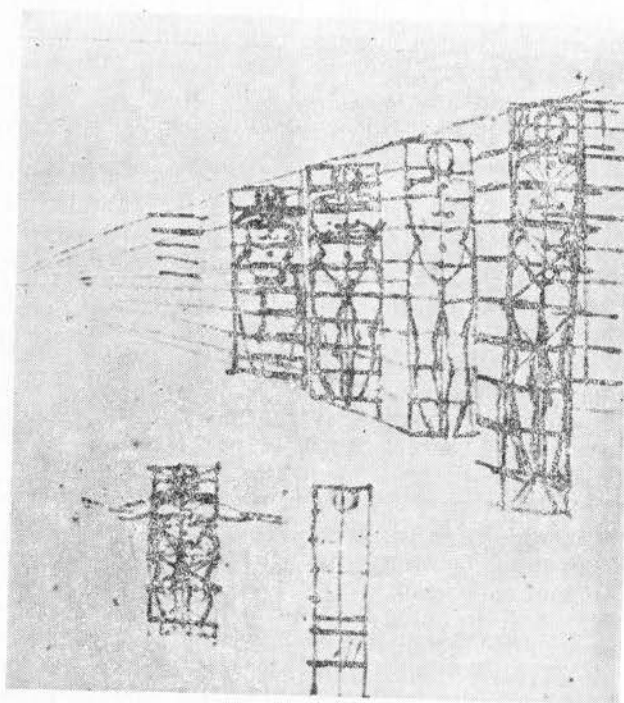
¹ Spre deosebire de celelalte părți ale picturii, perspectiva este prezentată într-un mod evident diferit decât în cartea a V-a din *Tratat*. Se pare că între timp Lomazzo luase cunoștință de lucrarea lui GAURICO, *De sculptura*, de unde derivă atît conceptul de perspectivă înțeleasă drept compoziție, cît și precizarea terminologică a unei diviziuni în „perspectiva universalis” și „perspectiva singularis”. (Cfr. CIARDI, p. 306, n. 1).

de pildă ca un rege să fie așezat într-o poziție potrivită cu maiestatea regală și într-un loc mai înalt și de onoare; ca un om să nu stea acolo unde nu poate încăpea, sau să nu atingă ceea ce nu poate atinge, și nici să facă un lucru pe care trebuie să-l facă altul. Perspectiva particulară ne arată situarea corpurilor în spațiu după regulile văzului, învățîndu-ne să le așezăm în așa fel încît să pară aieva, fie că sînt sus ori jos sau în orice alt loc în raport cu ochiul, mai departe sau mai aproape, dîndu-le cuvenita creștere sau descreștere, așa încît să nu se vadă nici mai mult nici mai puțin decît s-ar vedea în realitate. Și se poate spune într-adevăr că în aceasta constă aproape întreaga artă a perspectivei; căci deși se poate vorbi îndelung despre ea, totul se reduce de fapt la atît.

Iar eu, lăsînd la o parte toate dificultățile și dedesubturile care pot fi și sînt de obicei discutate de specialiștii perspectivei, voi vorbi doar despre cea simplă, care îi privește pe pictori, și o voi face pe scurt. Această perspectivă care îi trebuie pictorului, și pe care eu o numesc particulară, se ocupă de fapt cu regulile reprezentării corpurilor în plan, oriunde am vrea, fie sus, fie jos, întocmai ca și cum, atît în plan cît și în adîncime, ele ar fi în relief față de ochi — lucru la care contribuie ochiul, obiectul, distanța și secțiunea piramidei². Ochiul, fiind cel care primește specia și forma obiectului prin mijlocirea razelor, se situează neapărat în locul cel mai potrivit, pentru ca lucrurile să fie văzute cît se poate mai bine. Obiectul, fiind lucrul văzut, apare cu atît mai mare cu cît este mai aproape de ochi și cu atît

² În orig. *taglio della piramide* (la Alberti *intersecazione*), termen care îl îndeamnă pe Ciardi să presupună ca sursă tratatul lui Serlio (atribuit lui Peruzzi în cap. IV și citat în *Tratat*). Pentru cei trei termeni de bază ai perspectivei amintiți aici, Ciardi consideră că sursa directă ar fi Piero della Francesca; menționăm însă că acesta e pomenit o singură dată de Lomazzo, în lucrarea de tinerețe *Libro dei sogni*, și doar ca pictor, nefigurînd ca teoretician în nici una din lucrările sale.

mai mic cu cât e mai departe. De aceea, ca să se poată vedea cât mai bine, s-a introdus regula distanței, adică depărtarea de la mijlocul obiectului pînă la ochi. Iar pentru a adînci planurile



Gian Paolo Lomazzo, proporții umane văzute în perspectivă. Ilustrație din *Libro dei sogni*, Londra, British Museum

și a crea depărtarea, pictorul trebuie să țină seama că obiectul ne ajunge la ochi în formă piramidală³; aceasta reprezintă planul de intersecție a obiectului în fiecare din părțile sale între două raze extreme, care formează în ochi conul piramidei și merg pînă la cateta obiectului, numită

³ ALBERTI, *piramide visiva*; op. cit., p. 60.

baza piramidei⁴. Iar această secțiune, cu cât se află mai aproape de virful conului, cu atît înfățișează obiectul mai mic și îl face să fie mai depărtat, adică adîncit în planul pe care vrem să-l pictăm.

Cealaltă specie a perspectivei este cea prin care se construiesc racursiurile, făcînd astfel să se vadă corpurile întocmai așa cum se cere în orice poziție. Lucru la care contribuie corpul desenat corect⁵ și secțiunea deformată potrivit așezării planului, a peretelui sau bolții, pentru ca micșorarea să se poată face unde dorim. Apoi se caută punctul, adică ochiul cu raza lui centrică bine potrivită pentru planul cel mai apropiat al corpului perfect, prin care toate membrele și părțile sînt proiectate în locul determinat prin secțiune. De unde sînt transportate din nou în spațiu, mai mult sau mai puțin pentru orice poziție⁶, după locul unde vrem să plasăm racursiul. Și cu toate că la aceasta mai contribuie încă multe alte lucruri, deocamdată cele spuse vor fi de ajuns, mai ales pentru că ni le arată experiența⁷.

Iar aceste două specii creează profunzimea în pictură, care nu este altceva decît adîncirea planurilor, tratînd pereții în așa fel încît să pară că nu există. Ca atare privitorii se uită cu incîntare la detașarea corpurilor, la depărtări, apropieri, creșteri, descreșteri, la rînduiala spațiilor pline și goale sau alte asemenea lucruri în care stă toată forța artei și prin urmare toată dificultatea ei, legată întotdeauna, ca și în cazul celorlalte părți, de numerele euritmiei, de unde ia naștere suprema frumusețe a tuturor lucrurilor.

⁴ ALBERTI: „De aceea se spune că, atunci cînd privim se face un triunghi, a cărui bază este cantitatea văzută [suprafața obiectului], iar laturile sînt aceste raze, care merg de la punctele cantității pînă la ochi, și e sigur că nici o cantitate nu poate fi văzută fără triunghi” (p. 59).

⁵ A se vedea n. 11 la p. 154.

⁶ A se vedea și p. 188.

⁷ Aceași afirmație și la sfîrșitul cap. 7 din cartea a 167 V-a (*Tratat*).

CAPITOLUL XXIV

Despre a șasea parte a picturii și speciile sale

După cele cinci părți teoretice ale picturii ne mai rămân cele două practice, dintre care prima se numește compoziție și cuprinde următoarele părți: ordinea, așezarea în spațiu, compunerea chibzuită¹, subiectul, compoziția necesară, cea semnificativă simplă și multiplă.

Ordinea ne arată cum să punem în practică toate lucrurile învățate din teorie în cele cinci cărți, unde se vorbește despre cele cinci părți ale sale, așa cum se va arăta la locul cuvenit². Așezarea în spațiu³ ne învață cum să situăm tot ce poate mintea omenească închipui și înfățișa înaintea ochilor noștri, adică fiecare lucru în parte acolo unde se cuvine după natura lui, potrivit practicii și convenienței. Așa de pildă în grădini, care sînt locuri de desfătare sufletească, ne face să așezăm subiectele vesele și scenele plăcute; în temple, miracolele și subiectele sacre, și tot astfel în alte locuri invențiunile potrivite, după cum se arată cu multe exemple la locul cuvenit⁴. Compunerea ne învață să alcătuim lucrurile după natura și însușirile lor, de pildă culele potrivit

¹ În orig. *compositiva discreta*. După cum se va vedea, acest capitol reia cîteva din subdiviziunile discernămintului (cap. XVIII). CIARDI subliniază în *Introducere*, p. LXIX conținutul destul de nedefinit al categoriilor practicii, compoziția și forma, identificînd această „compositiva discreta” cu „discrezione” (discernămintul). Sesizînd aceeași lipsă de precizare, OSSOLA identifică la rîndul său compoziția cu invențiunea, deoarece din conținutul ce li se atribuie rezultă că: „între ele nu mai există o diferență substanțială, nici tematică, nici structurală” (*op. cit.* p. 97).

² Îndeosebi în cap. XXXI.

³ În orig. *collocazione*, care, după cum se dovedește în continuare, se identifică cu conveniența (*decoro*), enunțată în cap. XVIII ca o componentă a discernămintului, subsumată compoziției generale.

⁴ *Tratat*, VI, îndeosebi cap. 22—28 (v. *Sumarul anexat*). 168

țesăturii, sau mădulele și suprafețele corpului potrivit virstei. Ea nu îngăduie să apară nereguli în compoziție, cum ar fi ca omul să se răsucescă mai mult decît poate, sau să pară că face un lucru dar să facă altceva, și alte asemenea neorînduiri⁵ pe care orice om cu judecată le poate înțelege fără să stărui mai mult asupra acestui lucru. Subiectul⁶ oferă ca teme bătlîi, jafuri, iubiri, bucurii, tristeți, ospete, dezmațuri, virtuți, asalturi, spaime, naufragii, minuni, jocuri, jertfe, triumfuri, trofee și toate celelalte lucruri care sînt descrise pe larg în cartea despre compoziție⁷. Compoziția necesară cuprinde practica de a compune clădiri, instrumente, herme, frize, grotești, opaițe, epitafuri, ornamente, monștri, drapaje, efigii și alte lucruri asemănătoare. Compoziția semnificativă simplă⁸ este aceea care cuprinde animale, copaci, ierburi, fructe, flori, metale, pietre, culori, instrumente. Cea semnificativă multiplă îmbină laolaltă toate lucrurile de mai sus după bunul plac al pictorului⁹. Din acestea se alcătuiesc istorii cu tilc, intruchipări, însemne, reversuri de medalii, steme, herburii, steaguri, simboluri și se poate reprezenta orice altă idee îi vine pictorului în

⁵ Indicații similare de pildă la Alberti (despre *compoziție*) și la Dolce în paginile despre *invențiune*.

⁶ În orig. *storia*. Pentru sensul termenului și relația lui cu *invențiunea*, a se vedea n. 11 la p. 146, aceasta fiind o altă suprapunere cu componentele *discernămintului* (cap. XVIII).

⁷ Comentînd enumerările haotice care oglindesc viziunea cosmosului ca amestec de real și fantastic (v. n. 9 la p. 153), OSSOLA remarcă faptul că „subiectul (*storia*) nu mai este domeniul selecționat al adevărului și realului, oferind acum și el minuni, jocuri, jertfe, triumfuri, trofee” (*op. cit.*, p. 98) și amintește exemple similare la alți autori din epocă, de pildă G. Comanini, sau poetul G. B. Marino.

⁸ În orig. *composizione semplice* semnificativă; am păstrat ultimul termen, deoarece nu are o accepție destul de clară (a se vedea în capitolul următor contextele în care e folosit).

⁹ A se vedea, de pildă, operele lui Arcimboldo descrise în ultimul capitol. 169

mente, așa cum au făcut pe vremuri fabulistul Esop, Ovidiu, și Apelle înfățișând Calomnia¹⁰.

Cu ajutorul acestor părți se alcătuieste măiestrit reprezentarea în pictură, în așa fel încît oricine o privește să vadă în fiecare lucru grația, care constă în potrivire, în maiestate și în exprimarea intenției celui ce lucrează și reprezintă ce a gîndit. Căci din aceasta se vede indeosebi viçoarea¹¹ Ideii sale, fantezia, bogăția sau sărăcia ei, iscusința pe care a avut-o în reprezentare, agerimea, modul de a o realiza, grija și măiestria de a ascunde meșteșugul, vădindu-l totodată, și multe alte asemenea calități, pe care nu e cazul să le mai amintim cu de-amănuntul cunoscătorilor.

CAPITOLUL XXV

Despre ultima parte a picturii și speciile sale

Forma, ultima parte în această ordine, dar principală pentru știința și practica artei noastre, este aceea prin care se reprezintă formele exterioare ale lucrurilor, ce trebuie neapărat cunoscute pentru a putea reprezenta după o rînduială orice ar născoci imaginația și poate fi văzut de ochi. Ea are multe specii, și anume: anatomică, contemplatoare, semnificantă, vizibilă, naturală, imaginabilă, constructivă, demonică și accidentală¹.

Anatomia este cea care în corpul omenesc sau în orice alt corp îmbină mădulele, scheletul și

¹⁰ Pictura lui Apelle este descrisă de LUCIAN, *De Calomnia*, 5, însă e mai probabil că Lomazzo s-a inspirat din ALBERTI (p. 104), care reproduce pe larg detaliile acestei alegorii.

¹¹ În orig. *furia*.

¹ Capitolul de față constituie o încercare de a sistematiza în categorii logice amplul catalog de reprezentări ale celor mai variate subiecte, oferit în cartea a VII-a a *Tratatului*, pe baza unor elemente iconografice tradiționale și livrăști.

tot ce se cere pentru a-i da forma cuvenită. Contemplatoare este cea care prin contemplație și studierea sfintelor scripturi ne învață forma armonioasă a formei îngerilor, a celor nouă cete, a oștilor cerești, a puterilor, a inteligențelor și a ocrotitorilor noștri din ordinul animastic², a Fecioarei Maria, a sfinților și sfintelor, cu harul și celelalte atribute ale lor. Cea semnificantă³ cuprinde forma universului, a imaginilor cerești, a celor douăsprezece semne, a lui Saturn, Jupiter și a celorlalte stele rătăcitoare pe care le numim planete, și de asemenea a tuturor lucrurilor derivate din elemente, care sînt nenumărate, și despre multe din ele vorbește în altă parte⁴. Cea vizibilă cuprinde forma bărbatului, a femeii, a patrupedelor, păsărilor, reptilelor și a vietuitoarelor din apă, a monștrilor, a meleagurilor, riurilor și mărilor cu tot ce sălășluiește în ele, a metalelor, a plantelor, florilor, fructelor și ierburilor, a pietrelor și a focului. Imaginabilă este cea care privește forma zeilor păgîni și a altor lucruri născocite de imaginația noastră, cum sînt panii, faunii și nimfele. Cea constructivă⁵ ne arată, le-

² În *Tratat*, Lomazzo lămurește că acest ordin cuprinde „sufletele fericite, care aici pe pămînt au luptat și au învins lumea, trupul și diavolul”. Este vorba, pe lîngă principalele figuri din Vechiul Testament, de toate categoriile de sfinți, pentru care citează ca sursă pe Dante, Landino și Vellutello (reuniți în volumul *Dante, con l'Espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia etc.*, Veneția, 1578; cfr. CIARDI, *Tratat*, p. 470 și n. 1). *Inteligențele* sînt tot un termen dantesco (rotitorii cerurilor), din *Convivio*, II, 2.

³ Pentru acest termen v. n. 8 la p. 169. El comportă și sensul de simbol, care nu acoperă însă toate semnificațiile ce par a-i fi atribuite.

⁴ În cartea a VII-a din *Tratat*, unde lipsesc totuși multe din lucrurile enumerate aici, după cum se poate vedea din *Sumarul* anexat. CIARDI explică sugestiv, că, pentru Lomazzo, „universul se manifestă ca o entitate îmbibată de corespondențe, de semne, în care orice aparență a vizibilului este o aluzie la transcendentul... reprezentîndu-l prin simbol și alegorie.” (*Introd.*, p. XXXVII).

⁵ În orig. *fabricativa*, cuprinde tot ce intră în categoria obiectelor „artificiale”, adică făcute de mîna omului.

gat de feluritele națiuni și de feluritele timpuri vechi sau noi, forma clădirilor, fie ele sărăcăcioase, modeste sau impunătoare, laice sau religioase, după rânduiala fiecăreia. Iar pe lângă aceasta ne arată forma veșmintelor, a armurilor, a instrumentelor de război antice sau moderne, a celor muzicale, a celor trebuincioase pentru viața de toate zilele și pentru îndeletnicirile artei. Specia demonică⁶ cuprinde diavolii pământului și ai Infernului, Furiile, Cerberii, Caronții, pe Lucifer și alții, pe care e mai bine să-i lăsăm în hăurile lor. Ultima specie, numită accidentală, este forma fulgerelor și trăznetelor, a focurilor, cometelor și tunetelor, a minunilor, oracolelor și a altor asemenea lucruri pe care le vedem întimplător și le citim prin cărți.

Toate aceste specii de forme creează în pictură reprezentarea generală⁷ a lucrurilor divine, cerești, lumesti, imaginate, gândite, făcute, infernale și miraculoase. Care lucruri nu se pot cunoaște și gândi fără multă învățătură din cărțile sfintei scripturi și din cele de matematică, poezie, simboluri, istorie, arhitectură, anatomie și multe alte științe și arte ce insuflă în Ideea celui pe care natura l-a făcut pictor, invențiunea, care în pictură este tocmai redarea tuturor lucrurilor ce pot fi închipuite în imaginație și reprezentarea lucrurilor mai sus amintite⁸. Ea se întemeiază în primul rind pe lucrurile divine, cum sint gloriile, triumfurile, aparițiile, transfigurările, vedeniile și miracolele; apoi pe lucrurile ce cuprind semnificații, cum sint conceptele, stemele, instrumentele,

⁶ În orig. *spirital*; CIARDI o numește în comentariul său, *demoniaca* (Introd., p. LXX, n. 220).

⁷ Adică prototipurile iconografice, așa cum sint descrise detaliat în Tratat, și de ale căror caracteristici trebuie să țină seama artistul cînd își concepe invențiunea.

⁸ După cum se poate constata, invențiunea se suprapune din nou peste schema de bază; după ce s-a identificat cu subiectul și compoziția (iar prin aceasta cu discernămintul, v. n. 1 la p. 168 și n. 6 la p. 169), aici se identifică cu forma, fapt și mai evident în primul capitol din cartea a VII-a a Tratatului.

întruchipările, animalele, viciile, virtuțile, simțurile, pasiunile, accidentele, anotimpurile, elementele, nenorocirile și orice se mai poate imagina. După acestea urmează invențiunile naturale, cum sint cele ofensive, defensive, simple, plăcute, triste, vesele, prielnice, spirituale și miraculoase; apoi cele imaginare, cum sint poveștile cu tilc și atitea alte născociri și plămuiuri ale poezilor; în sfîrșit, cele fanteziste și ingenioase, cum sint groțestiile, decorațiunile cu frunze și ghirlande, poddoabele, trofee și alte ornamente⁹.

Iar după cum spuneam, aceste ultime două genuri — al practicii și al forme — nu ne oferă doar invențiunea, ci și posibilitatea însăși de a lucra, așa încît, fără cunoașterea tuturor speciilor cu părțile lor, pictorul nu va putea face niciodată ceva bine rînduit, precum se arată mai pe larg în Tratatul meu.

Aceasta este descrierea tuturor părților picturii și a speciilor și părților fiecăreia, prin care ea își atinge țelul în mod fericit cînd pictorul le stăpînește pe toate laolaltă. Căci dacă vreuna din ele lipsește, să nu spere nimeni că-i va ieși din mîna un lucru bun, ele fiind atît de strîns legate, încît nu pot exista una fără cealaltă, întocmai ca și cele patru umori ce alcătuiesc și susțin corpul omenesc¹⁰, care nu ființează una fără alta, iar dacă vreuna lipsește, corpul nu poate trăi. Ca atare e lesne de înțeles că oricine dorește să se îndeletnicească cu această nobilă artă și să dobîndească un renume trebuie să și le însușească

⁹ În legătură cu această pagină de lungi și derutante enumerări, OSSOLA scrie: „Prin destrămarea sintaxei care lega între ele lucrurile, perindindu-le totodată pe dinaintea ochilor, se simte în invențiunea lui Lomazzo o nevoie de a numi toate aceste forme, pentru a le *fixa*, a le opri în fuga lor, precum și apăsarea nereușitei, în pofida «cărților sfintei scripturi și a celor de matematică» etc., ...lăsînd sentimentul unui gol logic și spațial, în care semnificația legată de un sistem dispăre, rămînînd doar forme, nume”. (*Op. cit.* p. 99—100).

¹⁰ Este vorba de sistemul umoral hipocratic (sînge, flegmă, bilă galbenă, bilă neagră), preluat prin Galen în Evul Mediu de Bacon, care îl leagă de organele de simț.

cu ajutorul științelor și al practicii neconținute, așa cum am amintit în mai multe rânduri și o voi face de câte ori se va ivi prilejul, dată fiind însemnătatea acestui lucru pentru cel ce dorește să fie un pictor vrednic de acest nume, căci altfel e, cum se spune, muncă irosită în zadar.

CAPITOLUL XXVI

Despre modul de a cunoaște și a alcătui proporțiile potrivit frumuseții

Mai rămâne acum să vorbesc despre căile generale de a folosi rațional toate părțile în care am împărțit arta, și în primul rând despre proporție, ea fiind cea dintâi dintre ele și socotită după părerea obștească a fi acel lucru necorporal ce cuprinde laolaltă toate membrele corpurilor, nascându-se din părțile lor¹. Dar deși proporția este în potență una și aceeași, ea poate fi cunoscută și stabilită în multe moduri, ținând seama de natura frumuseții căreia îi slujește în pictură, pentru a reprezenta adevărul vădit în corpuri. Iar aceasta se realizează în multe feluri, după diversitatea care se află în ele, atit prin frumusețea sufletului, cit și prin gradul de temperare al corpului, așa cum arată pe larg platonicienii².

¹ A se vedea n. 32 la p. 192.

² Acesta este singurul capitol în care Lomazzo expune concepția filozofică pe care își sprijină teoria artistică. Necesitatea recurgerii la metafizică pentru a susține valabilitatea reprezentării artistice prin filiația ei divină, datorită Ideii, este argumentată pe larg de E. PANOF-SKY în *Ideea*, cap. „Manierismul” (trad. rom. v. bibliogr.). Dacă în acest scop Zuccaro s-a folosit de aristotelismul scolastic, Lomazzo a adoptat cealaltă posibilitate, preluând teoriile platonice sub forma plotinismului ilustrat de MARSILIO FICINO. Panofsky a identificat lungi paragrafe reproduse literal de Lomazzo din lucrarea acestuia (citată chiar în text), *Sopra lo amore o ver Convito de Platone*, Florența, 1544, *Orat. V*, cap. 3—6, pe care le vom indica în note, cu paginația din ediția românească a lucrării lui Panofsky, în anexa căreia sint incluse capitolele respective din Ficino.

Mai întâi trebuie știut că frumusețea nu este altceva decât o anumită grație vie și spirituală, care prin raza divină se revarsă mai întâi asupra îngerilor³, în care se oglindesc imaginile tuturor sferelor⁴, numite în cazul lor modele și idei; apoi trece în suflete, unde imaginile se numesc rațiuni și noțiuni, iar la urmă în materie, unde se cheamă imagini și forme, iar acestea, prin mijlocirea rațiunii și a văzului, aduc tuturor desfătare, fie mai mult fie mai puțin, potrivit cauzelor ce se vor arăta mai jos⁵. Această frumusețe care strălucește pe chipul lui Dumnezeu se reflectă pe rând în trei oglinzi: îngerul, sufletul și corpul. În cel dintâi, fiind mai apropiat, se reflectă foarte limpede; în al doilea, fiind mai depărtat, e mai puțin limpede, iar în al treilea, fiind foarte depărtat, este mult mai tulbure. Dar îngerul, pentru că nu e stinjenit de prezența trupului, se reflectă în el însuși și își vede propria-i frumusețe întipărită în sine. Sufletul, menit prin însăși condiția lui să fie înveșmîntat într-un trup pămîntesc, tinde să se pună în slujba corpului și, împovărat de această tendință, uită cea frumusețe ascunsă în el; fiind înveșmîntat în trup pămîntesc, se pune cu totul în slujba acestuia, supunându-i simțirea iar uneori chiar și rațiunea. Așa se face că nu ia aminte la această frumusețe ce strălucește în el neconținut, pină ce nu s-a dezvoltat corpul și nu s-a trezit rațiunea, cu care să cerceteze frumusețea ce se arată ochilor din alcătuirea lumii

³ FICINO *op. cit.*, cap. 6 (p. 174). De aici înainte este reprodus textul din cap. 4 (p. 172). Am păstrat cuvîntul original *grazia* (cu sensul evident de *har*), deoarece este specific terminologiei neoplatonice (ca și *Ideea*).

⁴ La FICINO enumerarea continuă: „a Soarelui, a Lunii, a stelelor, a elementelor, a pietrelor, arborilor și animalelor” (*loc. cit.*). O explicație mai lămuritoare a felului în care întreaga creație se reflectă în intelectul angelic prin intermediul formelor spirituale (Ideile sau Desenul divin) se găsește la ZUCCARO (p. 314—317 în acest volum). Raza divină amintită aici va fi numită de acesta „scînteia divinității”, fiind cea care insuflă în îngeri și în intelectul uman *Ideea* (Desenul).

⁵ În al doilea paragraf de aici.

și sălășluiește în ea⁶. În sfârșit, frumusețea corpului nu este altceva decât o anumită împlinire în act, o vioiciune și o grație ce strălucește în el prin influența Ideii sale, care nu coboară în materie decât dacă ea este foarte bine pregătită. Iar această pregătire a corpului viu se realizează prin trei lucruri, care sînt ordinea, măsura și specia⁷.

Ordinea înseamnă distanțele dintre părți, măsura e cantitatea, iar specia înseamnă liniile și culorile. Căci în primul rînd trebuie ca fiecare mădular să-și aibă locul cuvenit, de pildă ochii să se afle la aceeași apropiere de nas, iar urechile să fie egal depărtate de ochi. Dar această egalitate a distanțelor, care ține de ordine, nu este de ajuns, dacă nu i se adaugă și măsura părților, care să atribuie fiecărui mădular mărimea cuvenită, ținînd seama de proporția întregului corp⁸, așa cum vom arăta mai departe. Iar pe lângă acestea e necesară forma, pentru ca meșteșugitele trăsături ale liniilor și strălucirea ochilor să impodobească ordinea și măsura părților. Aceste trei lucruri, deși se află în materie, nu pot să fie în nici un caz vreo parte a corpului, așa cum afirmă Ficino în comentariul său la *Banchetul* lui Platon, spunînd că ordinea membrilor nu este un membru, deoarece ea se află în toate membrele, și nu există nici un membru care să se găsească în toate membrele. La aceasta se adaugă faptul că ordinea nu este altceva decât distanța cuvenită dintre părți, iar distanța este sau nulă, sau un gol, sau o trăsătură de linie. Nici liniile nu pot fi un corp, deoarece n-au lățime și adîncime, care sînt ne-

⁶ Aici se încheie paragraful din FICINO, cap. 4 (p. 172), urmat în continuare de altul mai lung din cap. 6 (p. 174—176).

⁷ În orig. *spezic*, v. n. 2 la p. 204. (Este cunoscuta triplă *legis ordo, mensura, species*).

⁸ Aici Lomazzo a omis cîteva exemple de raporturi proporționale între diverse membre ale corpului, care vor fi incluse printre cele din cap. XXXV. Paragraful din Ficino conține încă alte modificări decât intercalarea trimiterii la lucrarea acestuia.

cesare corpului. Pe lângă aceasta, măsura nu este cantitate, ci limită a cantității, iar limitele sînt suprafețe, linii și puncte, care, neavînd adîncime, nu pot fi numite corpuri. În sfârșit specia nu sălășluiește nici ea în materie, ci în plăcuta armonie a luminilor, umbrelor și liniilor. Pe temeiul acesta se dovedește că frumusețea este atît de departe de materia corporală, încît nu-i e împărtășită dacă aceasta nu e pregătită prin cele trei mijloace numite necorporale, amintite mai sus, și al căror temei este imbinarea temperată a celor patru elemente⁹, astfel încît corpul nostru să fie foarte asemănător cerului, a cărui substanță e temperată. Iar cînd el nu se opune formării sufletului prin vreo neorînduială a umorilor, atunci în acel corp asemănător cerului vor apărea lesne strălucirile cerești și acea formă perfectă a omului pe care o vedește sufletul în materia pașnică și supusă¹⁰.

În ce privește compoziția corpurilor, ea rezultă din însușirile prin care trupurile noastre se deosebesc între ele, imbinîndu-se una cu alta mai mult sau mai puțin, după cum putem afla pe larg din scrierile matematicienilor și o vedem și din experiență. Dar nu pot exista decât patru feluri principale de deosebiri, după numărul elementelor și forța însușirilor lor, despre care matematicienii¹¹ spun că sînt temeiul tuturor formelor

⁹ Această veche teorie preluată din antichitate de filozofia medievală îi va permite lui Lomazzo să-și articuleze teoria tipurilor astrale, dînd o interpretare astrologică expunerii ficiniene despre frumusețea ideală. Dacă este adevărat că neoplatonicismul florentin reînvie tardiv în *Ideea* lui Lomazzo, datorită caracterului speculativ către care se orientează acum teoria artei (cfr. Panofsky, p. 58—59), este tot atît de adevărat că acesta îi va servi doar ca bază pentru concepția cosmologică despre lume și reprezentarea ei în artă, trecînd astfel pe planul al doilea, după cum se va vedea în continuarea acestui capitol.

¹⁰ Aici se încheie fragmentul din FICINO, cap. 6.

¹¹ Deși Ciardi citează ca sursă pe Galen, este evident că Lomazzo a preluat aceste idei dintr-o sursă intermediară, astrologică, după cum indică referirea la „matematicieni“.

sau felurilor de corpuri omenesti. Si cum focul are ca insusiri principale caldura si uscaciunea, dintre care prima dilata iar a doua inaspreste, urmareea este ca toate corpurile de tip martian au membrele mari, bine reliefate, aspre si paroase. Dat fiind ca aerul are ca insusire principala umezeala, iar de la foc ia caldura, care dilata mai putin, pe cind umezeala inmoaie si alungeste, aceasta face ca toate corpurile de tip jupiterian sa nu aiba membrele mari ca acelea martiene, ci potrivite, delicate la pipait si reliefate. Apa are ca insusire principala raceala si ia de la aer umiditatea, iar cum raceala stringe si intareste, pe cind umezeala inmoaie, corpurile de tip lunar sint mai mici decit cele jupiteriene, dar disproporționate, dure si slabe. In sfirsit, deoarece pamintul, prin natura lui, are in primul rind uscaciune, pe care i-o impartaseste focul, si raceala, pe care o ia de la apa, si cum uscaciunea si raceala sint foarte aspre, drept urmare corpurile de tip saturnian sint indeobste mult mai aspre decit cele martiene si au membrele subtiri si strimbe ¹².

Din aceste patru insusiri se nasc toate celelalte tipuri, adica cele solare care, dupa cum sustin astrologii, dat fiind ca Soarele se impartaseste in unele privinte din insusirile lui Saturn, nu au membrele atit de aspre ca acelea martiene, dar mai mult decit cele jupiteriene, fiind insa mai mici decit acestea; iar cele venusiene, dat fiind ca planeta Venus inclina catre natura lui Jupiter, sint mari si bine proporționate, foarte gingase si cu membre minunat de frumoase, pentru ca au o natura temperata ca umezeala si caldura. Tot astfel astrologii stabilesc forma corpurilor

¹² Ciardi indica aici felurite surse posibile (p. 312, n. 6), dar mai probabil pare ipoteza ca multe din aceste informatii fusesera dobindite de Lomazzo pe cale orala, de la astrologi si alti specialisti din anturajul sau. Dealtfel expunerea caracteristicilor tipurilor astrale este facuta mult mai pe larg in *Tratat*, II, cap. 5-7, unde sursa principala indicata de Ciardi era AGRIPPA, *De occulta philosophia*.

mercuriene dupa insusirile lui Mercur ¹³. De aici se poate intelege ca frumusetea depinde in primul rind de aceste insusiri active si pasive, si ea trebuie infatisata in opere cu proportiile si membrele sale, luate dupa modelul natural al sufletului caruia materia i-a fost bine predispusa: in cazul lui Saturn, pentru gravitate, in cel al lui Jupiter, pentru marinimie si bucurie, in cazul lui Marte pentru tarie si curaj, al Soarelui pentru magnanimitate si dominatie, in cazul lui Venus pentru placere, in cel al lui Mercur pentru inteligenta si iscusinta, iar in cazul Lunii pentru clementa. Așa cum, dimpotrivă, ele se corup ¹⁴ in cazul lui Saturn prin mizerie, al lui Jupiter prin zgircenie, al lui Marte prin cruzime, al Soarelui prin infamie si tiranie, al lui Venus prin desfrii, al lui Mercur prin ticăloșie si vrăjitorie, iar al Lunii prin nestatornicie si frivolitate.

Dacă această frumusețe nu va plăcea intru totul din pricina vreunei asemenea componente, faptul se va datora doar opoziției respectivelor insusiri ¹⁵. Căci știm că, din pricini bine întemiate, in toate privințele, in gesturi, in atitudini, in felul corpurilor, al vocilor, al dispoziției membrilor si al culorilor, oamenii de tip saturnian nu se potrivesc cu cei de tip martian si venusian, iar jupiterienii cu martienii; aceștia nu se potrivesc cu cei de tip saturnian, jupiterian, solar, mercurian si lunar; cei de tip solar nu se potrivesc

¹³ Acestea au fost descrise in *Tratat*, II, 7, p. 110.

¹⁴ Calitățile de mai sus se alterează cind materia n-a fost bine predispusa inițial, transformindu-se in opusul lor.

¹⁵ Teoria atracției si respingerii dintre diferitele tipuri planetare, care va fi expusa in continuare, își găsește si ea un punct de sprijin in neoplatonicismul lui FICINO, a cărui exprimare destul de confuza lasa loc pentru asemenea interpretări: „De aceea se intimpla ca unii dintre cei cu care ne intilnim ne plac sau ne displac din capul locului pentru ca... prin concordanta sau neconcordanta naturala si ascunsă [sufletul] deduce dacă forma lucrului exterior concorda sau nu cu imaginea sa care e inscrisa in suflet si, fiind afectat de această ciocnire sau potrivire ascunsă, el iubește sau urăște acel lucru“. (Cap. 5, p. 173-174).

cu marțienii, mercurienii și lunarii; cei de tip venusian nu se potrivesc cu saturnienii, iar mercurienii cu marțienii și solarii; cei de tip lunar nu se potrivesc cu marțienii, solarii și mercurienii. Dimpotrivă, saturnienii se potrivesc cu oamenii care țin de tipul mercurian, jupiterian, solar și lunar; jupiterienii se potrivesc cu saturnienii, solarii, venusienii, mercurienii și lunarii; marțienii se potrivesc cu venusienii, iar solarii cu jupiterienii și venusienii; aceștia se potrivesc cu jupiterienii, marțienii, solarii, mercurienii și lunarii; cei mercurieni cu jupiterienii, venusienii și saturnienii; în sfârșit, cei de tip lunar se potrivesc cu jupiterienii, venusienii și saturnienii.

Iar această potrivire sau nepotrivire dintre ființe se vede cu atât mai bine cu cât sînt mai potrivite sau mai nepotrivite predispozițiile materiilor cu sufletul cu care cresc laolaltă. Așa se face că, dacă cineva vede patru sau șase bărbați ori femei, unul sau una o să-i placă mai mult decît ceilalți, pe cînd altcuiva o să-i fie nesuferit ceea ce i-a fost celuilalt pe plac. Faptul acesta se observă mai cu seamă în privința artelor, căci unul îndrăgește o artă, pe cînd altul n-o poate suferi, și așa se face că totalitatea naturilor acoperă totalitatea artelor. Dar în nimic nu se vedește acest lucru atît de limpede ca în aprecierea sau gustul frumosului; căci chiar dacă o femeie va fi cu adevărat frumoasă, totuși văzută de feluriți oameni ea nu va fi socotită de toți ca atare pe aceleași temeieri, deoarece unora le va plăcea pentru ochi, altora pentru nas, pentru gură sau pentru frunte, pentru păr, git, piept sau mîini, adică fiecareia pentru altceva. Vor fi, de asemenea, unii cărora să le placă grația ei, altora purtarea sau puritatea, iar altora mișcările sau privirea ei. Așa se întîmplă cu toate corpurile, căci o parte a lor place și e socotită frumoasă, de pildă ochii, iar alta nu place și e socotită urită, de pildă fruntea sau gura.

De aceea toate aceste lucruri trebuie cercetate cu luare-aminte pentru a putea da proporțiile 180

potrivite cu natura corpurilor și cu acțiunea lor, astfel încît să fie întru totul plăcute sau neplăcute. Așadar, într-o scenă, frumusețea unui rege de tip solar va rezulta din măreția și atitudinea lui princiară, de cirmuitor; aceea a unui oștean de tip marțian va rezulta din lupte sau înfruntări, din atitudinile ofensive sau defensive; frumusețea unui om de tip venusian va rezulta din grația și gingășia cu care vorbește, sărută sau se poartă curtenitor. În felul acesta, dînd fiecărui corp atitudini corespunzătoare naturii și indeletnicirii sale, se va realiza un lucru care să placă — de pildă închipuind călăul cu ștreanguri, securi și obezi, iar copiii cu păsări, ciini, flori și alte mărunțișuri. Iar această plăcere pictorul o va găsi în concordanța artei, filozoful în reprezentările ce redau materia, istoricul în pilde, iar ceilalți artiști în alte preocupări de-ale lor. Faptul acesta rezultă limpede din experiență, deoarece, fără să mai vorbim de membre și de proporțiile lor, un chip pictat după natură va fi judecat de mai mulți în prezența modelului viu în moduri diferite, după felul lor de a vedea. Căci unuia o să i se pară de aceeași culoare cu modelul, altuia de un colorit mai alb sau mai galben, iar altuia mai roșu sau mai întunecat. Aceasta se întîmplă deoarece lumina nu strălucește în pictură așa cum strălucește în modelul viu, iar razele care se împrăstie din ochi ajung la ea așa cum sînt, după calitatea lor; materia însă nu trebuie să strălucească în spirit, de care e silită să se apropie atîta cît poate ¹⁶. Ca atare imitația va fi văzută diferit, atît în privința culorilor, cum spuneam, cît și a suprafețelor, care și ele le vor părea unora mai largi, altora mai înguste, sau mai lungi ori mai scurte.

Așadar putem socoti că artistul trebuie să țină seama mai mult de rațiune decît de plăcerea particulară a fiecăruia, deoarece opera trebuie să fie

¹⁶ Textul devine confuz, într-o încercare stîngace de prelucrare a unor idei ficiniene care, fiind adoptate tirziu de Lomazzo (căci nu apar în scrierile sale anterioare), au fost mai degrabă adăugate decît asimilate.

universală și perfectă, căci procedind altfel, el lucrează pe dibuite. Ceea ce nu li se întâmplă acelor care recunosc că sufletul lor nu are nevoie de vreun adaos pentru a-și arăta frumusețea în opere, ci se cere doar [să alunge]¹⁷ grija și preocuparea corpului și să înlăture tulburările pricinuite de lăcomie și teamă, pentru a înfățișa în opere raționala frumusețe naturală a sufletului lor și a celor astfel predispuși și purificați de afecte, de care sint dealtfel prețuiți și lăudați, rămânând nepăsători la vorbăria celor ce dau mai multă însemnătate plăcerii senzuale a trupului decît rațiunii spiritului, și ca atare trăiesc în mocirlă, cu totul lipsiți de lumina judecății. Căci adevărata frumusețe este doar aceea care se gustă cu rațiunea și nu prin mijlocirea celor două ferestre trupesti.

Faptul e lesne de dovedit pentru că¹⁸ nimeni nu se îndoiește că această frumusețe sălășluiește în îngeri, în suflete și în trupuri, și că ochiul nu poate vedea fără lumină. Căci formele și culorile corpurilor nu se văd dacă nu sint luminate, și ele nu ajung la ochi cu materia lor, deși pare necesar să fie în ochi pentru ca aceștia să le poată vedea. Așadar lumina soarelui, îmbibată de culorile și formele tuturor corpurilor de care se lovește, se înfățișează ochilor prin mijlocirea unei raze naturale a acestora; iar noi o primim îmbibată cum e, văzînd astfel lumina respectivă cu tot ce este întipărit în ea. Prin urmare întreaga

¹⁷ La Lomazzo: „esser bisogno che si ponga la cura“, pe cînd la Ficino este „bisogna por giù la cura“. CIARDI (p. 314, n. 14) consideră voluntară această modificare, „pentru a sublinia că munca corporală, adică manuală, îi e necesară pictorului“. Deoarece nu împărtășim această părere, considerînd că e vorba de o simplă omisiune la transcriere sau tipărire, am introdus cuvîntul absent, traducînd expresia în consecință, căci accentuarea efortului fizic nu pare necesară în contextul lomazzian. Fraza copiată aici din Ficino începe cu „sufletul lor nu are nevoie...“ încheindu-se cu „frumusețea naturală a sufletului“, pe care Lomazzo a adaptat-o activității artistice printr-o completare destul de stingace.

¹⁸ De aici începe un nou paragraf din FICINO, cap. 4, p. 172—173.

ordine a lumii pe care o vedem este preluată de ochi, nu așa cum e ea în materia corpurilor, ci așa cum este în lumina ce pătrunde în ochi. Și deoarece ea se află în această lumină, despărțită deci de materia¹⁹ necesară, și fără corp, toată podoaba acestei lumi ne este înfățișată prin lumină. Așadar, de vreme ce e încorporată în ochii noștri și nu în corpuri, frumusețea ni se înfățișează într-o măsură cu atît mai mare cu cît în materia bine predispusă ea se aseamănă mai mult cu adevărata formă întipărită în inger și în suflet de raza divină. Ca atare materia, fiind în acord cu puterea lui Dumnezeu și cu Ideea ingerului, se acordă și cu rațiunea și cu pecetea aflată în suflet, iar sufletul recunoaște potrivirea acestui acord în care constă frumusețea; și dată fiind predispoziția diferită a materiei, frumusețea se arată mai mult sau mai puțin în diferitele corpuri, apropiindu-se sau depărtîndu-se de forma pe care sufletul o are de la originea sa²⁰.

Din această frumusețe întipărită în corpuri, unde ea se arată mai mult sau mai puțin, așa cum am spus, pictorul iscusit va prelua proporțiile și le va adapta operei sale, după însușirile sau naturile mai sus pomenite. El trebuie să țină seama însă de faptul că în artă important este întregul, cu

¹⁹ La Ficino urmează „e necesar să fie fără corp“. De aici înainte urmează o serie de idei din cap. 5 (p. 174), redată însă în altă ordine și cu intervenții care le-au făcut mai confuze.

²⁰ Aici se termină prelucrarea fragmentului ficinian din cap. 5, pe care PANOFKY îl clarifică astfel: „Frumusețea fiind — ca și lumina prin intermediul căreia o percepem — de esență necorporală și atît de departe de lumea materiei, încît numai în condiții deosebit de favorabile poate ajunge prin ea la o expresie adecvată, nu poate fi recunoscută decît cu ajutorul unui simț spiritual lăuntric, și nu poate fi redată decît pe temeiul unei imagini spirituale interioare. Acest simț lăuntric este rațiunea, iar această imagine interioară este tiparul imprimat în ea, „pecetea“ formelor originare, veșnice și divine. Datorită acestor daruri poate și pictorul să cunoască frumusețea lucrurilor din natură și, observînd caracterele și condițiile lor exterioare, să o exprime în operele făurite de mîna sa“. (Op. cit. p. 58).

alte cuvinte că, scopul picturii fiind acela de a reprezenta în plan toate lucrurile în chipul cel mai frumos și mai potrivit, el nu trebuie să piardă niciodată din vedere acest scop de a le reprezenta astfel; ca atare este necesar să cerceteze cu propria-i judecată toate corpurile pe care vrea să le picteze, călăuzindu-se după exemplele amintite înainte, pentru a stabili ce însușire este precumpănitoare la fiecare din ele, și așa să le înfățișeze, astfel încît să redea prin culori ceea ce a hotărît limpede în gînd să reprezinte prin imagine ²¹. Ca atare va căuta, de pildă, ca un călău să nu aibă nimic nobil, frumos sau atrăgător, ci să fie un tip marțian degradat, cum ar fi chipul lui Marte aplicat tipului saturnian corupt, și să nu aibă vreo trăsătură deosebită, nici rea și nici bună, cum ar fi cruzimea răutăcioasă a lui Marte, care se potrivește unui Cacus ²² sau altui tilhar renumit, ori cruzimea semeață făcută pentru un principe tiranic; totodată mișcările sale nu trebuie să vădească priceperea sau arta de a minui armele, care sînt menite oșteanului viteaz. Ținînd seama de aceste îndrumări în toate proporțiile membrilor și corpurilor, pictorul va ajunge ca prin artă să întreacă natura: căci aceasta ne poate da un principe cu purtări grosolane, cu simțăminte josnice și nedemne și cu trupul pocit, iar pe de altă parte ea poate da un călău de tip solar sau jupiterian și bine proporționat; dar în ciuda acestui fapt, el rămîne nesuferit tuturor ca o priveliște respingătoare, dată fiind josnicia indeletnicirii sale. Asemenea lucruri sînt foarte supărătoare în pictură, mai cu seamă la prima privire, văzînd atîtea figuri mai frumoase și mai pline de măreție decît regele, care e mai pocit și mai scîlîmb decît gîdea. Iar dacă cineva ar zice: „dat fiind că în cutare bătălie sau întîmplare au fost de față Nero, sau Cezar, sau Alexandru, ale căror portrete ade-

²¹ Privitor la aceste două faze ale creației, v. n. 1 la p. 144 și n. 21 la p. 149.

²² Gigantul Cacus prăda ținuturile din jurul colinei Aventine din Roma, și a fost ucis de Hercule, căruia îi furase niște boi.

vărate [nu] ni s-au păstrat, eu trebuie să procedez ca și cum n-ar fi fost de față?” — eu răspund că nu; dar e necesar să se țină neapărat seama că Nero a fost un om crud, așa încît pictorul va trebui să redea în figura lui cu precădere cruzimea, însă printr-o atitudine de tip solar, mai impunătoare decît a tuturor celorlalte personaje, căci în felul acesta însușirea amintită va reieși cu atît mai puternic cu cît el va avea locul cel mai de seamă și aspectul cel mai măreț în scena respectivă, iar toți ceilalți vor avea față de el o atitudine plină de supunere și respect. Tot astfel în figura lui Cezar trebuie să redea cu precădere maiestatea și chibzuința, iar în aceea a lui Alexandru dirzenia impunătoare a firii sale. În sfîrșit, această regulă ²³ va fi respectată la toate personajele, astfel încît din întregul ansamblu să reiasă perfecțiunea, prin comparațiile cu ajutorul cărora se judecă concepția pictorului.

Pentru a ști însă în ce fel trebuie să dăm întregului cuvenita proporție, socotesc că e necesar să presupunem de la început că fără măsură și proporție nici o operă nu poate ajunge la o perfecțiune implinită, dacă nu va ține seama înainte de toate (cum spune Vitruviu) de raporturile corecte și adevărate ale membrilor corpului omenesc bine alcătuit ²⁴, despre care se vorbește îndeajuns în Tratatul de pictură. Căci din pozițiile acestuia și din numărul degetelor au derivat cer-

²³ CIARDI remarcă în *Introducere* (n. 129) că Lomazzo nu este interesat de mimesis în artă, deși afirmase în repetate rînduri că aceasta imită natura (*la pittura... è imitatrice e come a dire simia de l'istessa natura*, v. n. 7 la p. 54). De fapt, spune Ciardi, „arta imită doar regulile canonice prestabilite... înlocuind adevărul naturii cu un alt adevăr născut din raționament, un adevăr logic, matematic... Superioritatea ei asupra naturii constă nu numai în corectarea defectelor inerente modelelor empirice, ci într-o mai mare conformitate cu principiile frumuseții universale“. Ca atare, chiar și portretele celor răi trebuie să prezinte o măreție a răului.

²⁴ VITRUVIU, III, 1: „Într-adevăr nici un edificiu nu poate fi compus în mod rațional fără simetrie și proporție, ci numai dacă membrele sale se află într-un raport bine chibzuit, așa cum este și omul bine făcut“.

cul, pătratul și toate celelalte forme geometrice de care sînt pline cărțile matematicienilor²⁵. Ca atare ajungem în mod necesar la concluzia că toate proporțiile lucrurilor au o potrivire și un raport cu părțile corpului omenesc. Așadar, în alcătuirea lor trebuie să avem întotdeauna ochiul ațintit asupra acestora, pentru a căuta potrivirea cu ele, astfel încît să nu trimită prin raze privitorilor acele nepotriviri ale măsurilor care sînt proprii numai materiei — căci de aceea se și spune că este grosolană și tulbură — cum ar fi de exemplu dacă piciorul unui obiect ar depăși în lățime obiectul pe care-l susține. Astfel putem vedea, de pildă, că un vas cu corpul mai mic decît piciorul său nu este frumos; iar aceasta se datorește faptului că, dacă luăm aminte la corpul omenesc, în care perfecțiunea membrelor e imbinată laolaltă, vom vedea că piciorul nu este mai lung decît trupul, ci dimpotrivă, mai scurt.

Apoi, pentru a arăta mai îndeaproape felul în care trebuie alcătuite aceste proporții în opere, voi spune că, atunci cînd artistul chibzuiește în minte forma lucrului căruia dorește să-i hotărască proporțiile după natura lui sau după scopul cu care îl introduce în spațiu — acesta decurgînd fie din subiectul ales, fie din propria invențiune a artistului — el va trebui să-i dea, în funcție de aceasta, măsura cea mai rațională. Aceeași grijă se cere — cum vom arăta în parte — și în privința corpului omenesc, datorită numărului variat de capete din care se alcătuieste²⁶, și după care se

²⁵ Sursa de bază este tot VITRUVIU, III,1, care spune că cercul și pătratul sînt construite după pozițiile corpului și adaugă că „cei din vechime au considerat perfect numărul zece, deoarece a fost luat după numărul degetelor de la mîini”. CIARDI presupune că referința la „matematicieni” ar fi o aluzie la ilustrațiile din AGRIPPA, *op. cit.*, II, cap. 27 (*Introd.*, p. XXX și n. 81).

²⁶ Lomazzo a folosit ca unitate de măsură în stabilirea proporțiilor atît capul, cît și fața (*Tratat*, I, 6—19 și VI, 3), ambele existînd la VITRUVIU (III, 1) și apoi generalizate. De ex. ALBERTI (p. 89) folosește ca unitate capul, PINO (p. 191) folosește fața, etc.

stabilesc proporțional celelalte membre potrivit măsurii cuvenite. Iar cum aceste reguli sînt luate după exemplul lucrurilor celor mai însemnate, îndeosebi după corpul omenesc, după acela al calului și de asemenea după coloane și ornamentele lor, nu e rău să fie respectate și în cazul lucrurilor mai mărunte, pentru ca nimic să nu lase de dorit în cunoașterea desăvîrșită a potrivirii proporțiilor. Mai întîi, toate amănuntele și ornamentele lucrurilor sînt rînduite după natura părților principale — de pildă trofee, vasele, giuvaerurile, armele, clădirile, priveliștile, veșmintele — și la fel fiecare lucru în sine, cum sînt animalele, monștrii și altele, care țin seama întotdeauna de partea principală, legîndu-se armonios de ea prin proporție și potrivire. Căci altfel nici în părțile principale, nici în cele mai neînsemnate nu ar putea exista o corespondență: de pildă, dacă am pune personajele lingă niște clădiri în care nu ar putea intra deoarece ușile sînt prea mici, ceea ce ar urîți clădirea. Iar asemenea disproporții se văd cu duimul în toată Italia la mulți care au slujit arta, nefiînd pictori, atît în lucrări vechi cît și în cele moderne. Aceste nepotriviri se văd și în lucrurile mărunte, cum ar fi trofee, cînd pentru spațiul respectiv ele sînt prea mari sau prea mici, ori sîr în ochi mai mult decît se cuvine, și la fel se întîmplă cu ghirlandele și alte ornamente. Dar de o și mai mare însemnătate sînt priveliștile²⁷, care au fost atît de bine înțelese de germani — cum arăt pe larg în altă parte — și de mulți italieni ce s-au dovedit deosebit de pricepuți în această privință, și la care personajele sînt foarte bine încadrate, după mărimea lor și a priveliștii respective²⁸.

Dar cum ar fi prea mult de vorbit despre toate aceste lucruri, iar din cele cîteva exemple date

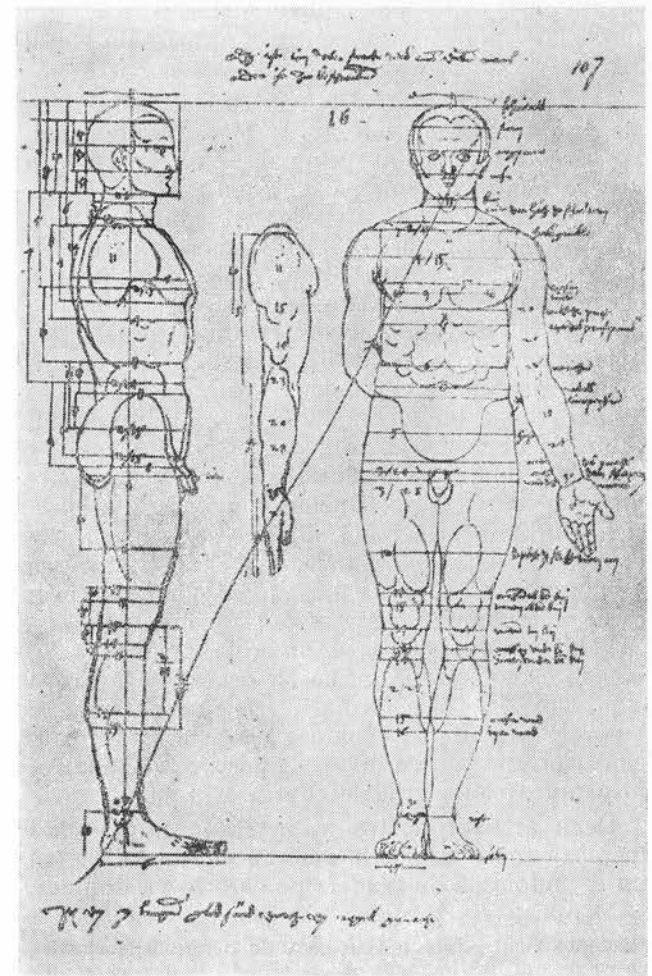
²⁷ Compoziția tuturor acestor lucruri este descrisă pe larg în *Tratat*, cartea a VI-a. A se vedea *Sumarul* anexat.

²⁸ Pentru peisaj și pictorii care s-au ilustrat în acest gen — italieni și flamanzi — v. *Tratat*, VI, 62. PINO menționează și el măiestria peisagisticii flamande (p. 237).

se poate înțelege și restul aspectelor ce pot fi luate în considerare în orice operă, voi arăta acum rânduiala după care se dă fiecărei părți măsura și proporția cuvenită și corespunzătoare celorlalte attribute ale sale, care își așteaptă rațional lumina călăuzitoare de la partea principală.

După ce am hotărît în gînd mărimea lucrului pe care vrem să-l facem, de pildă o harpie sau alt corp, tragem o linie, sau *anima*, așa cum vom arăta, înlăuntrul corpului omenesc sau al calului, care se numește linie principală și trebuie să aibă lungimea lucrului la care ne-am gîndit. Apoi îi adăugăm cu băgare de seamă, după lungimea și distanța membrilor, celelalte linii, care firește vor fi mai mult sau mai puțin scurte decît linia principală. Iar acestea trebuie să fie făcute cu mare chibzuință, căci de aceasta depinde întregul, deoarece prin ele se compune respectivul lucru proporționat, așa cum e fără racursiuri, iar apoi cu ajutorul altor linii se fac racursiurile și feluritele atitudini, cum arăt pe larg în Tratatul meu²⁹. Căci dacă liniile, prin proporțiile lor, nu vor avea măsura potrivită pentru membrele corpului respectiv, e limpede că pozițiile și racursiurile ce se vor construi apoi pornind de la ele n-au să fie corecte; deși în privința acestora se mai cere încă ceva, un fel de secret, despre care vom vorbi mai pe urmă, și în care constă toată perfecțiunea transpunerii racursiului prin micșorare, deoarece e lucru știut că Alberto Dürer, în ultima carte a *Simetriei* sale nu arată altceva decît transpunerea de cantitate. Iar aceasta e socotită de mulți pictori, chiar învățați și pricepuți, drept calea de a construi racursiul, deși ea nu este de fapt altceva decît a face orice lucru să se micșoreze și să se deformeze cu socoteală față

²⁹ Cartea a V-a, în special cap. 16, p. 282.



Albrecht Dürer, proporții. Carnet de schițe, Biblioteca din Dresda

de forma normală³⁰. Lucru despre care nimeni n-a scris vreodată, nearătîndu-se cum se face deformarea formei normale. De aceea e necesar ca

³⁰ CIARDI subliniază (p. 318, n. 23) că, „spre deosebire de Dürer, pentru Lomazzo e limpede că teoria racursiurilor nu se poate reduce la o proiecție paralelă de

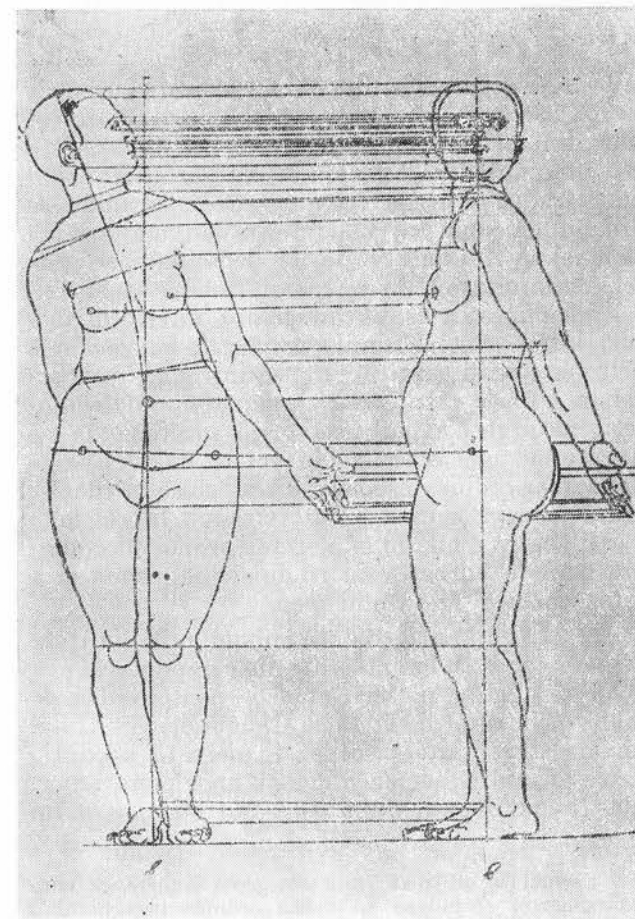
aceste părți să fie bine chibzuite și să li se adauge liniile corespunzătoare, pentru a putea reda lucrul respectiv cu măsura lui și compus corect.

Dat fiind că toate formele sint diferite între ele, așa cum se deosebește de pildă omul de cal, iar acesta de celelalte animale, trebuie avut în vedere că linia principală străbate toată lungimea, cum spuneam, din creștet pînă la tălpi. Ea este apoi împărțită prin numere sau grade, parte cu parte, alcătuiindu-se liniile derivate din ele prin această împărțire pentru feluritele mădule ce trebuie reprezentate. Pe lângă aceasta trebuie să se mai tragă încă o linie, mai ales la animalele patrupede, asemenea celei a calului, ce coboară de-a lungul grumazului către furca gîtului, de unde merge spre partea posterioară, iar apoi de-a lungul piciorului din față ca și din spate pînă la vîrfurile tălpii, ducînd-o pe urmă proporționat la linia principală, de care se leagă în cele din urmă toate mădulele, așa cum se leagă în corpul omenesc de linia principală ce coboară prin mijlocul trupului din creștet pînă la tălpi ³¹. Această linie a animalelor se numește secundară și, pentru că se ia după forma lor deosebită de aceea a omului, i se zice formală, așa cum cealaltă se numește principală, deoarece servește drept călăuză celorlalte pentru diversele părți ce i se adaugă prin numerele și gradele cuprinse în ea.

Dacă artistul nostru va avea în minte cînd lucrează toate aceste lucruri cu rînduiala lor, să nu se îndoiască de laudele pe care le va dobîndi,

elemente rigide, fără a ține cont de deformările elastice ce se produc la flexiuni". Acel „secret” despre care promite că va „vorbi mai pe urmă” a rămas însă nescris. Pasajul este neclar, menționează Ciardi, și „datorită confuziei pe care o face Lomazzo folosind termenii de *racursiu* și de *micșorare* în mod contradictoriu: lui Dürer i-a lipsit perfecțiunea transpunerii *racursiului* prin *micșorare*, iar ceva mai jos spune că e *socotită drept calea de a construi *racursiul*, deși ea nu este de fapt altceva decît a face orice lucru să se micșoreze și să se deformeze cu socoteală*”.

³¹ Această regulă fusese dată și de PACIOLI, *De divina proportione*, cap. 3, și de DÜRER în *Symmetria* (cfr. CIARDI, p. 318, n. 24).



Albrecht Dürer, simetrie. Carnet de schițe, Biblioteca din Dresda

vădînd în opera sa desăvîrșita cunoaștere a frumuseții și a proporției; ca atare va da îngerilor cea mai perfectă proporție și frumusețe, care va fi mai puțin desăvîrșită la guvernatorii sferelor, și mai puțin încă la sufletele despărțite de trup — deși Cristos, cînd i se arată Magdalenei după

191 înviere, trebuie să aibă proporții perfecte; în sfîr-

șit, mult mai puțin desăvârșite vor fi corpurile de pe pământ, și cel mai puțin acelea ale diavolilor din infern, după rangul lor. În felul acesta el va fi ca un model pentru ceilalți, arătând modul cum trebuie văzută frumusețea acolo unde se află, după cum are mai multă sau mai puțină strălucire. Așadar, corpurile deosebindu-se astfel, după cum sînt de temperat imbinat elementele, frumusețea se va întruchipa diferit în picturi, iar cu ajutorul liniilor împărțite cu socoteală prin numere și cantități, se va introduce proporția în operele respective, după exemplul frumuseții naturale, avînd însă grijă întotdeauna să nu rămînă nici o urmă din aceste linii, ci să se vadă doar ordinea necorporală cuprinsă în Idee ³², așa cum am spus înainte referitor la celelalte părți, pentru a înlesni înțelegerea proporțiilor, despre care se vorbește cu rînduială în prima și a șasea carte a Tratatului meu.

Această proporție redată numai prin linii are o mare forță și însemnătate în compunerea scenelor și a altor picturi, cum se poate vedea de pildă, printre alții, la Luca Cangiaso, care, fiind un maestru foarte priceput în această privință, a arătat multe asemenea desene unor pictori mari din Roma, făcute după *Judecata de apoi* a lui

³² Formulare stingace (prin ștergerea liniilor cu care s-a construit corpul se va vedea ordinea necorporală). Ea este rezultatul poziției ambigue a lui Lomazzo față de definirea frumuseții, căutînd să îmbine două concepții contradictorii: cea ficiniană, care consideră că aceasta este „o grație spirituală” care se răsfrînge din suflet în corp, respingînd explicit „opinia că ea ar consta din armonie și proporție însoțite de o anumită suavitate a culorilor” (cap. 3); pe de altă parte aceasta din urmă, care este definiția scolastică (TOMA DE AQUINO, *Summa theologica*, II, 2, q. 145, a 2, preluată textual după sf. AUGUSTIN, *De civitate Dei*, XXII, 19. Frumusețea definită ca proporție apare frecvent în epocă (Vincenzo Danti, Pino, Dolce), pe cînd literații florentini anteriori (Varchi, Castiglione, Pico della Mirandola) fac o deosebire între frumusețea corporală bazată pe proporție și cea spirituală, sau grația de origine transcendentă. Dualitatea e complicată la Lomazzo și de teoria influențelor cosmice.

Michelangelo. S-a spus atunci că figurile din *Judecata* pierdeau mult din forță și vigoare față de cele schițate doar prin linii; care la rîndul lor ar fi avut mult de pierdut dacă pictorul amintit le-ar fi dat umbre și relief, deoarece i-a lipsit arta de a da acestor proporții umbrele și luminile firești după relieful membrilor ³³. Așadar, nepricepindu-se să crească și să descrească în felul acesta umbrele și luminile, nu este de mirare că proporțiile sale n-au ajuns să fie nemuritoare. Dar fiecare trebuie să se mulțumească cu rangul dobîndit după puterile proprii sale naturi.

CAPITOLUL XXVII

Despre modul de a alcătui mișcările

Dintre lucrurile create unele se mișcă singure, fără ajutor din afară, și anume cele ce au viață, iar altele nu se clintesc dacă nu sînt puse în mișcare de vreun alt lucru, ca de pildă lanțurile, ramurile, frînghiile și altele asemenea, care nu au, cum zice Aristotel, acea tainică forță a mișcării ce face să se miște doar corpurile vii, cum face sufletul cu corpul omenesc. Plantele își au și ele mișcarea lor naturală, și anume creșterea, care se numește vegetativă, dar nu o au și pe cea senzitivă, de asemenea naturală, care e proprie membrilor animalelor ¹ și le-a fost dată pe

³³ Informația despre studiile lui Cambiaso după *Judecata de apoi* e consemnată doar de Lomazzo, care a aflat-o probabil din auzite, deoarece singura călătorie a acestui pictor genovez la Roma e atestată în 1575, cînd el era orb. (Cfr. CIARDI, p. 319, n. 25)

¹ Lomazzo face o confuzie: nu e vorba de „mișcare” vegetativă sau senzitivă, ci de facultăți ale sufletului (nutritivă, senzitivă și motrice) la cele trei trepte de fapte însuflețite. ARISTOTEL, *De Anima*, II, 4, 415 b: „Sufletul este cauza și principiul corpului viu... fiind originea mișcării lui”; „facultatea motrice este o facultate a sufletului” (III, 9, 432 a). Plantele au de asemenea viață, care le face să crească în ambele direcții (II, 2, 413 a). Cum însă aceasta nu e vizibilă, nu se poate spune că „toate lucrurile ce au viață se mișcă singure.”

măsura nevoilor, ajungând până la limita ce o pot atinge cu mărimea lor. Mișcarea violentă este de două feluri: una e cea pricinuită de ceva din afară asemănându-se cu aceea a Pietrelor și a plantelor². Cealaltă se aprinde dintr-o dată de la sine din vreo tulburare senzitivă³, îndemnind la răzbunare prin gesturi îndirjite, sau la iubire prin gesturi duioase, trăiri care firește nu pot exista laolaltă. Este drept că la animalul cugetător, deoarece are rațiune, se adaugă și mișcarea rațională, care ajunge cu atît mai precumpănitoare cu cît respectiva făptură e mai supusă rațiunii. Iar această mișcare ajunge să o tempereze pe cea naturală, prin care se aseamănă plantelor, și pe cea senzitivă, prin care se aseamănă animalelor, izbutind de asemenea să tempereze și mișcarea accidentală. Ca atare omul trebuie să se ridice deasupra tuturor animalelor prin lumina rațiunii, căci dacă se îndepărtează de aceasta vădind doar mișcări accidentale⁴, ca animalele, o să pară regele fiarelor, ajungind mai crud decît tigrii și mai hrăpăreț decît lupii.

Pentru a da aceste mișcări corpurilor în general, după cum se potrivesc fiecăruia, se cere să luăm aminte înainte de toate la trăirea personajului căruia vrem să-i dăm mișcare în scena respectivă, iar apoi, după ce i-am imaginat forma în funcție de aceasta, să-l reprezentăm proporționat, dîndu-i mișcarea potrivită cu chibzuință, așa cum voi lămuri la locul cuvenit⁵, cercetînd nu numai mișcările trupului, dar și pe cele ale sufletului, pentru a proceda cu rînduială, fără a lăsa nimic la o parte și ferindu-ne mereu de exagerări, așa încît datorită imbinării firești cu

² Asocierea e făcută pe baza criteriilor din cap. XX.

³ Acestea formează așa numitele *moti dell'anima* (mișcări sufletești), care la Lomazzo reprezintă cea mai mare categorie a mișcărilor analizate (v. *Sumarul* anexat, cartea a II-a).

⁴ Cele „stîrnite de întîmplări neobișnuite“ (cap. XX), în cazul de față de împrejurări obișnuite, dar neașteptate.

⁵ În cap. XXXV și, evident, în cartea a II-a a *Tratatului*, menționată mai jos.

restul compoziției să pară întotdeauna că pictorul a închipuit aceste mișcări fără greutate sau bătaie de cap, iar cine le vede să spună că mai bine de așa nu s-ar fi putut. Și cum felurilele mișcări despre care se vorbește în cartea a doua a *Tratatului* meu nu se potrivesc toate unui singur corp omenesc — lăsînd deocamdată deoparte cele menite altor corpuri — va trebui să fim cu multă băgare de seamă pentru a nu atribui gesturi chibzuite unui personaj pe care vrem să-l înfățișăm năting, cînd ele se potrivesc doar unui filozof înțelept sau unui teolog; nici să nu dăm gesturi nobile și maiestuoase unui țăran ori altui om de rînd, cînd ele sînt menite regilor, împăraților și papilor; sau porniri de cruzime ori de trufie la sfinți și cuvioși, ele fiind nimerite pentru oșteni sau ucigași, și nici gesturi dezmațate sau senzuale unor fecioare ori sfinți, cînd ele sînt proprii curtezanelor și codoșilor. Această grijă trebuie să o aibă întotdeauna pictorul bun în potrivirea tuturor mișcărilor cu însușirile și natura lucrului căruia dorește să-i dea o mișcare; iar despre aceasta se vorbește mai pe larg în *Tratat*.

O altă îndrumare deosebit de necesară este aceea că mișcărilor nu trebuie să fie aceleași la toate popoarele. Căci ele vor fi compuse ținînd seama de caracteristicile generale ale acestora, așa încît, după cum felurilele neamuri se deosebesc între ele prin înfățișare și, fără să le auzim graiul, deosebim turcul de creștin, germanul de spaniol, francezul de italian, indianul de egiptean și toate celelalte popoare unele de altele, tot astfel, dacă avem să le reprezentăm laolaltă în bătălii, serbări, întruniri, solemnități, tratative sau orice alte împrejurări, ele trebuie să poată fi deosebite și prin mișcărilor lor, dovedind astfel o mare iscusință pe care puțini o au. Așadar spaniolul va fi reprezentat pășind trufaș cu un aer înfumurat, cu fruntea sus și veșminte elegante, înflorit la vorbă, semeț la înfățișare, cumpătat la mîncare, îndrăzneț în luptă și viclean în tratative. Italianul va fi recunoscut prin trăsăturile sale mai grave, măreț în gesturi, cumpătat la îmbrăcăminte, pru-

dent în tratative, viteaz în luptă și foarte bănuitor în dragoste. Germanul se cunoaște după mersul său de cocoș, atitudinea îndrăzneată, chipul nestăpinit, veșmintele extravagante, expresia aspră și închisă, tăios în tratative, necioplit cînd mîncă, nesuferit în conversații, ambițios în dragoste, stăruitor în muncă și credincios în război, deși e străin⁶. Francezul se deosebește prin atitudinea lui îndrăzneată, prin veșminte pompoase, o expresie nesăbuită, dar galantă și atrăgătoare, trufaș în vorbire, amenințator în gesturi, ușuratic în dragoste. În afară de aceștia, scitul se înfățișează cu gesturi crude și infricoșătoare, așa încît să se înțeleagă că e crunt și ucigaș, evreul cu mișcări violente și stăruitoare, grecul cu atitudini îngindurate și fățarnice, asiaticul cu purtări corupte și desfrinate, turcul cu mișcări aspre și grosolane — deși acestea sînt proprii tătarului; indianul va fi înfățișat domol, arabul lenes, egipteanul nestatornic. În sfîrșit, toate celelalte popoare, despre care vorbește pe larg Hermes⁷ cînd împarte întregul pămînt în șapte părți numite clime, își vor avea felul lor de mișcări după cum ne învață el. Așadar pe temeiul acesta pictorul va avea cîmp deschis cît dorește pentru a putea înfățișa felurit nu numai oamenii, ci și toate animalele.

⁶ Pentru un italian din secolul al XVI-lea, în care au avut loc îndelungatele războaie pentru supremația în peninsula, oștenii germani (inclusiv elvețienii) erau în primul rînd mercenari. Spaniolii și francezii sînt judecați tot în lumina observațiilor directe prilejuite de prezența acestor trupe, timp de decenii, pe pămîntul italian. Menționăm că tot acest fragment, începînd cu descrierea spaniolului și sfîrșind cu indianul, este preluat cu modificări neînsemnate din lucrarea de tinerete *Libro dei sogni*, Rag. VII, p. 233—34, la care Ciardi indică drept sursă AGRIPPA, *Della vanità delle scienze* (trad. din lat., Veneția, 1547, p. 76, cap. „Della filosofia morale“).

⁷ Această indicație constituie în general o trimitere directă sau mijlocită la textele din *Corpus Hermeticum* (Paris, 1945—54). În *Tratat*, VI, 56, Lomazzo dă o împărțire a popoarelor de pe glob după latitudine, cu principalele lor trăsături.

Acestea sînt căile principale spre care trebuie să-și îndrepte pictorul studiul, ele fiind menite să-l ducă la un renume nemuritor, la care pot ajunge numai cei merituoși, chiar dacă nu sînt, să nu zic recunoscuți, dar nici măcar cunoscuți, din pricina răutății timpurilor de astăzi, cînd cei ce ar putea nu vor, apucînd-o pe josnica dar plăcută cale a îndemnului simțurilor, pe care întemeindu-și toate gîndurile, nici nu mai știu ce îi mină, așa încît se lasă în voia imboldurilor, întocmai ca animalele, renegînd astfel prima mișcare, care mișcîndu-se în veci prin sine însăși, este eternă. Ca atare se aseamănă întru totul cu pornirile animalelor necugetătoare, vădînd în faptele lor cruzimea tigrului, neîndurarea ursului, sălbăticia mistrețului, îndîrjirea calului, ferocitatea leului, îndărăticia boului, fățarnicia catirului, șiretenia vulpii, mușcătura cameleonului, turbarea ciinelui, răzbunarea elefantului, sminteala cămilei, caraghioslicul măgarului, lingușeala maimuțelor, violenția sirenelor, furia centaurilor, lăcomia harpiilor, desfrînarea satirilor și răutatea balaurilor⁸.

Iar cum aici s-ar cere să tratez despre mișcările naturale, atît de atac cit și de apărare, ale celorlalte viețuitoare patrupeze și zburătoare, ca să nu mai lungesc vorba, îl las pe pictor să se gîndească singur, ținînd seama de ceea ce s-a spus despre acelea ale corpului omenesc și folosînd observațiile despre natura lor însemnate în cartea a șasea și a doua⁹. În felul acesta va putea lesne înfățișa, de pildă, atitudinea maiestuoasă la fenix, aceea a nevinovăției la miel și atitudinile dragăstoase la porumbel.

⁸ Enumerarea este aproape identică cu cea din *Tratat*, VI, 58, p. 398, însă cu unele decalaje (de ex. disperarea elefantului, răzbunarea cămilei, sminteala măgarului, caraghioslicul maimuței), ce par corecturi, poate după textul din care e inspirat acest fragment, indicat de Ciardi a fi J. P. VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris* (Bâle, 1567) și HORAPOLLON, *Hieroglyphica*, Veneția, 1538.

⁹ Din *Tratat*, a se vedea *Sumarul* anexat.

CAPITOLUL XXVIII

Despre modul de a colora corpurile

În privința coloritului trebuie să se țină seama înainte de toate ca prin culori să se imite un corp natural care să se potrivească cu acela pe care vrem să-l facem, însoțindu-l pe același temei cu corpurile ce-i stau în preajmă, căci în felul acesta se va vedea rezultatul tuturor celor spuse de mine pe larg în capitolele precedente despre genul și părțile picturii, iar fiecare lucru va avea coloritul lui propriu și potrivit, ca și corpurile pictate după natură, și corespunzător atitudinii sale¹. Ca atare carnația tinerească se va deosebi prin frăgezimea ei de aceea a bătrînilor, iar carnația celui ce se odihnește va fi diferită de a celui ce ridică o greutate sau duce o povară încordîndu-și tot trupul. Aceeași grijă se cere și în privința îmbrăcămînții. Căci culorile cele mai vii sînt potrivite pentru veșmintele personajelor nobile și de vază, chiar dacă acestea se află mai în spate și se văd deci mai puțin, însă nu trebuie să fie atît de tari cum ar fi dacă s-ar afla în față. Ținînd seama de această regulă, călăii vor apărea mai mici decît judecătorii și mai puțin arătoși, și tot așa, după stare și rang, fiecare personaj va fi diferit de celălalt, redînd astfel atît frumusețea cît și adevărul subiectului².

Cum despre felurile coloritului se vorbește de ajuns la locul cuvenit³, n-am să mai stărui aici

¹ Capitolul de față nu repetă idei din Tratat, ci aduce o completare cărții a II-a și capitolelor 6—11 din cartea a VI-a. Accentul acestui paragraf cade pe conveniența coloritului (*decoro*), care trebuie să țină seama nu spre frumos în sine, ci spre un frumos ierarhizat prin valori morale (bine-rău) și sociale (regele ucigaș e privilegiat față de simplul călău).

² *Verità d'istoria*, care nu este adevărul istoric, ci acela al Ideii artistului. Nu trebuie uitat că subiectul (*storia*) este o subdiviziune a discernămintului, ca și *conveniența*, și mai ales ca și *considerația* (v. p. 148—149).

³ În cap. XXI.

asupra acestui lucru, amintind doar, ca un îndemn ce nu dă greș, că pictorul trebuie să se străduiască din toate puterile să imite culoarea naturală a oricărui lucru în poziția sau atitudinea în care dorește să-l reprezinte, potrivit felului cum și l-a închipuit în Idee și cum au făcut întotdeauna iscusitul Tițian, Giorgione și alți pictori mari. De aceea operele lor par într-adevăr zugrăvite de natură, așa încît fiecare lucru redă adevărul pur, mai ales că au avut grijă să nu pună niciodată alături două culori frumoase, ci una mai mult sau mai puțin urîtă lingă una frumoasă, așa încît laolaltă să dea un efect mai plăcut, regulă pe care oricine dorește să fie pictor o poate înțelege destul de bine din operele acestora, cît și din cele ale lui Antonio da Correggio. Același lucru, în modalități diferite și cu un desen mai bun și o mai iscusită minuire a artei, poate fi deslușit de mințile luminate în operele lui Rafael din Urbino, ale lui Leonardo da Vinci și ale celorlalți guvernatori, apoi la Parmegiano, Rosso, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Cesare Sesto, Boccaccino, Giulio Romano⁴ și mulți alții, care vor fi amintiți la rîndul lor.

Pe lingă aceasta, pentru a dovedi măreția artei și însemnătatea desenului, urmînd pilda celor de mai sus, îndemn pe oricine rivnește la un bun renume să facă în așa fel încît culoarea folosită să nu pară niciodată ca scoasă din cutie⁵, căci altfel pune în umbră însemnătatea desenului. Care manieră vicioasă e ades folosită de unii venețieni, fiind pe placul multor nătărăi sau maeștri ai acestei arte și stricînd-o pe cea folosită de compatrioții lor amintiți mai sus, dar este ocolită de Paolo Veronese, Giacombo Tintoretto, de cei doi Bassano

⁴ Toți aceștia au fost citați în cap. II; v. n. 12 la p. 65 și n. 16 la p. 67.

⁵ VASARI deplînge același cusur, care „dăunează desenului în asemenea măsură, încît figurile sînt pictate mai degrabă de culori decît de penel“ (p. 74). Idem PINO, p. 212; DOLCE, p. 313.

și de cei doi Palma⁶, care înțeleg foarte bine adevărata manieră de a colora. Iar aici mă văd nevoit din nou să depling acel greșit procedeu de a întemeia coloritul numai pe frumusețea culorilor, care s-a întins atât de mult, încât a îmbic-sit toată Italia și țările germane, căci, pentru a vorbi deschis, în vremurile noastre pictorii țin mai mult la culori decît la desen, la farmec decît la vigoarea artei, la cîștig decît la merit, ceea ce n-au făcut niciodată amintirii guvernatori ai artei noastre, care dimpotrivă se străduiau neconținut cu toată grija și dragostea să le deschidă drumul celor dornici de a învăța arta lor. Acum s-a stins însă orice sămînță de dragoste și omenie. Și să nu mi-o ia nimeni în nume de rău, căci nu vorbesc ca să critic sau să ponegresc pe careva, ci pentru a spune cinstit ceea ce socotesc că e necesar pentru a ajunge la acea înălțime la care au ajuns prin purtarea lor marii artiști, ridicînd odată cu ei și arta noastră, așa încît fiecare să caute a-i imita.

E timpul să trec însă de la culoare la lumină și să vorbesc despre aceasta.

CAPITOLUL XXIX

Despre modul de a distribui luminile

Luminile trebuie distribuite în așa fel încît, după cum suprafețele sînt bine potrivite între ele, tot astfel acestea să țină seama de toate cauzele, pentru a duce la acea proporție armonioasă atât de plăcută pentru ochii cunoscătorilor și de atrăgătoare pentru oricine ia cunoștință de ea. Iar dacă pînă acum am dat operei proporție, mișcare

⁶ Paolo Veronese (Paolo Caliari, Verona, 1528—Veneția, 1588); Tintoretto (Iacopo Robusti, Veneția, 1518—1598); Iacopo Bassano (Bassano, c. 1510/15—Veneția, 1592); Francesco Bassano cel Tânăr (id., 1549—1592); Palma cel Bătrîn (Iacopo Negretti, Serina di Bergamo, c. 1480—Veneția, 1528) și Palma cel Tânăr (Iacopo Negretti, Veneția, 1544—1628).

și colorit, trebuie să-i dăm și lumină. Aceasta nu se poate face însă fără perspectivă, compoziție și forma tuturor celor ce vrem să înfățișăm.

Se cere așadar ca lumina să fie în acord cu celelalte părți și nu în dezacord, astfel încît datorită ei meritul ascuns al părților potrivite între ele să nu aibă de suferit, ci dimpotrivă, să cîștige în perfecțiune prin această imbinare. Pentru a realiza lucrul acesta trebuie cercetat cu de-amănuntul tot ce am spus în altă parte despre lumină¹, deoarece aici am să vorbesc mai mult pentru a da exemple pe temeiul cărora să se poată înțelege totul. Iar ca să ajungem la perfecțiunea amintită se cere atât discernămint cit și o bună cunoaștere a luminilor. În primul rînd trebuie să ținem seama de suprafețe, dacă se văd din față sau dintr-o parte, în ce fel pot primi lumina, mai multă sau mai puțină, și de asemenea [...] cum o reflectă. Căci dacă privim un singur lucru, vedem că efectele se schimbă după cum este luminat: de pildă, dacă întorci spre lumină palma întreagă, o vezi luminată toată, iar dacă o răsucești invers, îți apare toată întunecată, afară de unele lumini ce se zăresc în spatele contururilor. Asemenea efecte dau și figurile văzute dintr-o parte, din față, din spate sau din orice altă poziție, ele fiind întotdeauna determinate de lumina cea mai puternică ce cade pe suprafața cea mai mare, sau, ca să spunem mai simplu, cea mai apropiată de lumină și de ochii noștri.

Cît despre felul în care vor fi distribuite luminile pentru fiecare corp, pe lingă multe lucruri spuse în altă parte și care sînt legate de această problemă, vom aminti aici, spre a continua ordinea stabilită, că trebuie să se știe în primul rînd că luminarea corpurilor se înțelege în două feluri: unul este prin lumina principală, care se împarte în cerească, divină și artificială, iar celălalt prin lumina directă, reflectată și refractată, care sînt

¹ În cap. XXII, *Tratat*, cartea a IV-a, și cap. 11 din cartea a II-a.

² În orig. o lacună sau o eroare: *e così alle delle sue*.

generate de cele amintite înainte, ca și de cea secundară, iar despre acestea și despre toate împărțirile luminii am vorbit în altă parte³.

Lumina cerului trebuie gândită și distribuită pentru fiecare corp ca și cum ar veni de sus, adică din cer, căci în felul acesta ea face ca figurile să fie perfect reliefate. Ca atare cei din antichitate făceau ca lumina să vină de sus în templele lor, fie că erau rotunde sau pătrate, pentru ca statuile zeilor lor mincinoși să pară și mai frumoase, așa cum fac și acum artiștii cei buni, care prin chibzuință și prin cercetarea antichităților au înțeles lucrul acesta. Așa a făcut printre mulți alții Bramantino în tiburiul⁴ și sacristia de la San Satiro din Milano, îndeosebi la figurile așezate pe laturile octogonale ale frizei, mai înalte decât mărimea naturală, lucrate în relief de Caradosso Foppa, și care privesc în sus către lumina ce coboară asupra lor⁵. Dacă aceasta ar veni dintr-o parte sau pieziș, s-ar ajunge la maniera unora din zilele noastre, ale căror opere sînt din această pricină supărătoare și, tăindu-i privitorului razele vizuale, par nu numai neclare, ci chiar posomorite.

³ A se vedea împărțirea făcută în cap. XXII, și n. 1 la p. 163. În Tratat această lumină principală e numită *primară*, cele trei diviziuni ale ei fiind aceleași. Deoarece aici autorul va omite să vorbească despre lumina *divină*, menționăm că ea este cea emanată de figurile și aparițiile divine, îngeri, etc.

⁴ Cupolă octogonală disimulată de un extrados cu acoperiș, ridicată deasupra transeptului în bisericile de stil lombard.

⁵ Afirmările lui Lomazzo sînt inexacte. Reproducem pe scurt nota lui CIARDI, p. 325, n. 3. Construcția complexului de la San Satiro, inclusiv sacristia, este opera lui Bramante, nu a lui Bramantino. Relatarea lui VASARI despre această biserică este destul de confuză, pîrînd că lucrarea a fost făcută de Bramante după planurile lui Bramantino, socotit a fi maestrul și nu discipolul său (ed. Ciaranfi, VI, p. 103). Mai ciudată este însă eroarea lui Lomazzo, care, deși era milanez, se înșela și în privința frizei, executată de Agostino dei Fonduti (cremonez, atestat între 1493 și 1502), după desenele lui Bramante (cfr. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, 1953, p. 37).

Aceeași lumină se folosește în mod necesar și pentru personajele vii, închipuindu-le ca și cum ar primi lumina de la ferestrele învecinate, cînd nu se închipuie adică o altă fereastră sau deschizătură, căci altfel lumina ar fi distribuită nefirec⁶. Dar dacă pictorul are de înfățișat în anumite spații scene ori figuri în aer liber, care cer lumina cerului sau naturală, iar aceasta se răspindește peste tot ca și cum ar fi aievea, ea trebuie să învăluie și corpurile personajelor, dînd efectele cuvenite; și să ne ferim de a-i imita pe unii care, închipuind pe bolțile capelelor figuri în aer, unde lumina coboară din cer, le pictează ca și cum ar fi luminate dinspre ferestrele sau deschizăturile învecinate, ceea ce le face să primească o lumină greșită și nefirească, pe cită vreme ei sînt convinși că au pus aceste lumini cu chibzuială, și în felul acesta se încurcă de tot. [...]⁷

În sfîrșit, lumina artificială, închipuită noaptea sau ziua, prin focuri, candelabre, vetre aprinse, jertfelnice și altele asemenea, trebuie distribuită mai puternic asupra corpurilor celor mai apropiate, scăzînd apoi și pierzîndu-se după depărtarea corpurilor, pînă cînd acestea ajung să nu se mai vadă, îndeosebi noaptea, căci ziua, deși aduc o oarecare lumină prin calitatea culorii lor, nu o înlătură însă pe cea naturală, care tinde spre alburul aerului, răspîndindu-se mai blind.

Din efectele acestor lumini derivă celelalte trei feluri amintite mai înainte, adică directă, reflectată și refractată. Cea dintîi lovește de-a dreptul, fără piedică, materia corpului, și ca atare se vede mai mult sau mai puțin bine. Al doilea fel de lumină se răspîndește spre partea opusă corpurilor luminate, asupra lucrurilor celor mai apro-

⁶ Aceleași indicații la CENNINI, *op. cit.*, cap. IX, p. 40—41. Cele spuse în acest paragraf sînt mult mai dezvoltate în *Tratat*, IV, 21.

⁷ Deoarece fraza care urmează este extrem de confuză, o reproducem în original: „Per il che disdice estremamente che si facciano guardare cotali lumi dal cielo, con quello che si piglia fuori da gli splendori ancora artificiali, come
203 soprani da essi“.

piate, cărora face să li se vadă suprafețele mai mult sau mai puțin, după materia și depărtarea lor; ca atare toate corpurile se văd diferite unele de altele. Al treilea fel de lumină se frînge pe corpurile strălucitoare și transparente. Dar cum despre problema luminii legată de sciografie⁸ s-a vorbit pe larg în cartea a patra și a șasea, nu voi mai stăru-i aici asupra ei, amintind doar că lumina cerească și naturală acoperă o parte mai mare din corpuri decît cea de a doua, iar aceasta acoperă mai mult decît ultima — așa cum iau cunoștință în timpul lucrului cei care știu să lucreze.

CAPITOLUL XXX

Despre modul de a așeza corpurile potrivit perspectivei

Vederea luminii și a corpurilor se face, după Aristotel, prin simțul interior¹, care surprinde cu ajutorul ochilor speciile culorilor, ale corpurilor colorate și strălucitoare², fapt pentru care sînt necesare trei lucruri, și anume, obiectul, organul și mediul.

Obiectul sau ceea ce este vizibil în general e acel lucru care cade sub simțul vederii. Organul văzului este ochiul, la care vine nervul culorilor vizuale, ramificat din creier pînă în pupilele ochilor, unde puterea vizuală cuprinde în nerv ima-

⁸ Parte a perspectivei legată de construirea umbrelor, termenul fiind folosit de Lomazzo ca titlu al cap. 22 din cartea a IV-a.

¹ Acesta e *simțul comun*, amintit mai jos, care sintetizează senzațiile aduse de cele cinci simțuri (exterioare), formînd percepțiile.

² ARISTOTEL precizează că „pentru orice senzație trebuie înțeles că simțul este receptaculul formelor sensibile fără materie, așa cum ceara primește amprenta inelului fără aurul sau fierul său” (*De Anima*, II, 12, 424 a 15). Această formă e tradusă în latină prin *specie* (TOMA DE AQUINO, *Comm. in Ethicam*, n. 551). A se vedea și ZUCCARO, p. 335 în acest volum; LEONARDO, *Trat.*, nr. 149.

ginea³, sau forma cristalinului umed care se află în pupila ochiului și e transmisă simțului comun, unde se apreciază diferența culorilor⁴. Mediul văzului este ceva diafan și străveziu, ca apa sau sticla, în care culoarea, înviorată de lumină, se reflectă înfățișînd ochiului obiectul pur⁵. Căci raza vizuală este o lumină piramidală multiplicată de obiectul vizibil, ce se oferă printr-un mediu transparent, a cărei rază și bază în lucrul văzut este aceeași ca și în ochiul văzător. Iar faptul acesta se înțelege cu ajutorul perspectivei⁶. Lumina, fără care nu putem vedea, este o calitate vizibilă primită de un corp întunecat de la un corp strălucitor printr-un mediu luminat. Mediul este și el necesar vederii, pe lingă lumină, deoarece fără el culoarea nu s-ar vedea. De aceea trebuie bine gîndită distribuirea acestui mediu între ochi și obiect sau culoare, căci fără-ndoaială, cu cît el va fi mai proporționat, cu atît lucrul văzut se va înfățișa ochiului mai plăcut și mai atrăgător. Ca atare pictorul va trebui să chibzuiască întotdeauna foarte bine lucrul acesta, deoarece el este temeiul reușitei sau nereușitei oricărei opere⁷. Căci știm din perspectivă că, cu cît mediul este mai scurt, cu atît unghiul din ochi va fi mai obtuz și ca atare vom vedea lucrurile mai mari, pînă ajung parcă să se prăvălească peste noi; ca atare, ochiul, neputîndu-și împrăștiia cuvenitele

³ În orig. *idolo*, din gr. *eidolon*, imagine care reflectă realitatea (*eido* = vîd).

⁴ Această „judecare a diferențelor” este una din funcțiile simțului comun după ARISTOTEL, *op. cit.*, III, 2, 426 b.

⁵ Deci forma lui, în sensul aristotelic. Despre lumină, culoare și mediul „diafan”, ARISTOTEL, *op. cit.*, II, 7.

⁶ Teoria văzului este expusă pe larg în *Tratat*, V, 4 și urm., unde Lomazzo declară că urmează învățătura lui Euclid. Se pot constata numeroase puncte comune cu ALBERTI, *op. cit.*, p. 58 și urm. (a se vedea și comentariul lui L. Mallé, p. 15 și urm., unde se vorbește în notă și despre teoria lui Lomazzo).

⁷ Afirmatiile despre alegerea perspectivei și inconvenientele distanței prost alese sînt inspirate din DÜRER, *Inst. geom. libri IV* (trad. 1605, Arnheim, p. 169 și urm.), cfr. Ciardi, p. 326, n. 1.

raze, rămâne întunecat. Dimpotrivă, când mediul e lung, unghiul ajunge atât de ascuțit, încît ochiul, scrutînd stăruitor, e tulburat și slăbit, vederea fiindu-i purtată prea departe de razele ce-și au capătul la baza obiectului, așa încît nu poate distinge cum trebuie ceea ce este. Așadar mediul va fi cu atât mai proporționat cu cît va forma în ochi unghiuri mai puțin apropiate de cele două amintite. Ca atare rînduiala determinării lui va fi următoarea.

În primul rînd se va ține seama că mediul, care se mai numește și distanță, se poate determina în toate operele prin două feluri de a vedea. Primul fel este cînd determinarea se face după ordinea sau mărimea lucrului pe care vrem să-l vedem⁸. Căci precum se știe, cu cît parcursul distanței este mai lung, aerul luminat se îngroașă, așa încît abia de se mai zărește ceea ce vrem să vedem; și dimpotrivă, dacă este prea scurt, lucrul respectiv nu se poate desluși și încadra corect, ceea ce se întîmplă pentru că lumina ce însoțește raza vizuală e prea puțină, astfel încît ochiul rămîne întunecat și nu poate vedea bine. Prin urmare adevărata regulă a felului de a vedea este dată de mărimea lucrării, după cum am spus. Așadar, dacă aceasta va fi mică, distanța n-are să fie atât de lungă cum se cere în schimb pentru una mare. Ca atare vom sta la o depărtare de trei ori mai mare decît mărimea lucrării⁹, ca să o putem cuprinde toată cu privirea așa cum trebuie să o și judecăm pe temeiul acestei distanțe. Apoi vom putea să ne ducem mai aproape pentru a vedea figurile, tot de trei ori cît lungimea lor, și de asemenea mai aproape pentru brațe sau picioare, și mai aproape încă pentru mîini, tîlpi, capete, procedînd la fel pentru orice lucru după mărimea lui. Căci dacă

⁸ CIARDI menționează (p. 327, n. 3) că această metodă se referă la perspectiva aeriană, în care obiectele apar cu atât mai bine precizate, cu cît ocupă în câmpul vizual un unghi mai apropiat de cel normal.

⁹ LEONARDO: „Stai la o depărtare de trei ori mai mare decît mărimea lucrului pe care-l pictezi“. (*Op. cit.*, nr. 80).

am sta tot timpul la depărtarea pe care o cere ansamblul lucrării, n-am putea să vedem cantitatea sau amănuntele laolaltă cu compoziția întregului, și nici micile figuri sau clădiri din depărtare, la care se cere aceeași amănunțime și redare îngrijită ca și pentru cele mai mari din față, așa cum au făcut Alberto Dürer și Luca din Olanda¹⁰.

Faptul acesta îmi amintește de Zenale¹¹ care, vorbind despre diferite procedee, spunea — în pofida părerii unor pictori destoinici din vremea lui — că lucrurile închipuite în depărtare trebuie să fie redată la fel de îngrijit și proporționat ca și cele din față, avînd în vedere că distanța aleasă pentru întreaga lucrare este prea mare pentru lucrurile mai mici cuprinse în cadru, făcînd aerul din ce în ce mai dens; de aceea figurile mici se văd mai puțin bine decît cele mari, astfel încît, treptat, nu se mai poate desluși nici un lucru, oricît ar fi el de bine conturat, dacă nu ne apropiem de el atît cît se cere. Mai spunea de asemenea că, la o depărtare de zece brațe, pe o foaie de hîrtie scrisă cu aceeași cerneală, nu se vor vedea literele foarte mărunte, deși la mărimea lor sînt la fel de negre, sau, chiar dacă se vor zări întrucitva, totuși nu vor putea fi citite, căci vederea e întunecată; altele mai mari însă, deși nu sînt mai negre decît celelalte, se vor vedea bine, iar altele și mai mari se vor putea chiar citi. Aceasta se datorește faptului că apare din ce în ce mai mult negru, exemplul valabil pentru orice culoare.

Cele de mai sus le-am citit în niște fragmente scrise de mina lui, împreună cu multe alte argumente pe care le aducea împotriva celor ce susțineau că, cu cît lucrurile se fac mai mici, cu atît trebuie să fie mai neclare, deoarece așa se întîmplă și în realitate. Alberto Dürer n-a mers însă pe această cale, îndeosebi în picturi, dar și în gravurile lui lucrurile îndepărtate se văd la fel de amănunțit ca și cele apropiate, deși micșorarea lor în depărtare e minunat redată. Iar lucrul acesta se

¹⁰ Lucas van Leyden (Leiden, 1494—1533).

¹¹ Pentru Bernardo Zenale a se vedea n. 9 la p. 105.

datoarește faptului că, așa cum prin regulile perspectivei contururile corpurilor se scurtează, tot astfel, micșorându-se cantitatea culorilor, ele se văd mai puțin din cauza micimii lor și, mergând astfel până la infinit, în cele din urmă se pierd cu totul. De aceea, privind de departe întreaga imagine, unele lucruri nu se deslușesc deloc, altele încep să se înțeleagă, iar altele se văd foarte limpede datorită mărimii lor determinate de punctul ales.

Al doilea fel de a determina mediul sau distanța este acela pe care îl închipuie pictorul pentru a-și înfățișa opera în chipul cel mai frumos și plăcut potrivit mărimii ei ¹². Iar această determinare se face după cum ne învață perspectiva, în felul amintit mai sus, despre care tratez în cartea a cincea și a șasea ¹³, astfel încât figurile sau clădirile să pară într-adevăr că se adîncesc în perete sau panou, așa cum sînt privite, iar cele ce se înalță deasupra orizontului să nu pară că stau să cadă, și nici cele de dedesubt să sînt aplecate înainte sau înapoi, după ordinea planurilor, ori că sînt puse în locuri unde în mod firesc nu pot să încapă; sau că pentru rolul său, un personaj se află prea aproape sau prea departe de altul, ori că n-ar putea atinge pămîntul cu picioarele, sau că îi sînt prea scurte gambele, ori că partea din spate a corpului este mai mare decît cea din față; astfel într-o singură figură se pot vedea multe nepotriviri, pe care nu le bagă de seamă oricine, ci doar cunoscătorii acestor rinduieli.

În asemenea greșeli — dacă e să spunem adevărul fără supărare — au căzut mai mult sau mai puțin cam toți pictorii, deși în rest erau maeștri buni și renumiți, fiind cu atît mai mare cinstea și meritul multora din lombarzii noștri, care în această privință s-au dovedit foarte pricepuți.

¹² CIARDI menționează (p. 328, n. 6) că aceasta poate fi privită ca o metodă a perspectivei liniare (construirea spațiului scenic), în care figurile și arhitecturile par într-adevăr că „se adîncesc în perete sau în panou“.

¹³ Tratat, V, în special cap. 10 și urm.; VI, cap. 13 și urm.

Iar numele lor, pe lingă cele amintite pînă acum, sînt presărate în toată lucrarea de față, cel mai de seamă fiind vrednicul milanez Vincenzo Foppa, după cum o dovedesc lucrările sale din Milano, îndeosebi măiastra pictură de boltă aflată la Santa Maria di Brera, pe stînga, înfățișîndu-l pe *Sfîntul Sebastian* ¹⁴ legat și înconjurat de cei ce îl săgetează, operă în care a dovedit mai presus decît toți ceilalți pictori din Italia acelor timpuri cît de priceput și iscusit era în această privință. Ca atare a dobîndit lesne locul de frunte în artă pentru măiestrie, îndeosebi în ce privește perspectiva și așezarea figurilor, în care stă, după părerea mea, tot miezul și temeiul artei; căci este neîndoielnic faptul că personajele nu-și pot îndeplini cu adevărat menirea în mod corespunzător fără această preocupare, pe care au avut-o toți cei ce au dorit să-și vadă strădaniile încununute de faimă.

Dar pentru ceea ce se cerea aici am vorbit destul despre acești pictori străluciți, așa că e timpul să mergem mai departe, adăugînd în încheierea celor spuse că principala grijă a artistului în această privință trebuie să fie întotdeauna aceea de a reprezenta fiecare personaj așa cum o cere locul și depărtarea lui, după rînduiala vederii luminii sau după distanță, ele fiind adevăratele temeuri ale perspectivei și ale redării priveliștilor naturale: la care, dacă se adaugă cele artificiale, făcînd să dispară pereții, se ajunge la realizarea dificilului adevăr al artei ¹⁵.

¹⁴ *Martiriul sf. Sebastian*, frescă pictată prin 1489, a fost detașată și dusă la Pinacoteca Brera din Milano (cfr. CIARDI, p. 329, n. 7). Vincenzo Foppa (Brescia, c. 1427—1515), considerat drept fondatorul școlii milaneze, creînd tradiții ce vor domina pictura lombară pînă la venirea lui Leonardo, este amintit în ambele tratate ale lui Lomazzo cu mari elogii.

¹⁵ Pentru sensul cuvîntului „*verità*“ a se vedea n. 11 la p. 60. În cazul de față, „cele artificiale“ se referă probabil la perspectivele numite „*vista mentita*“ (vedere înșelătoare) în *Tratat*, V, 13—18.

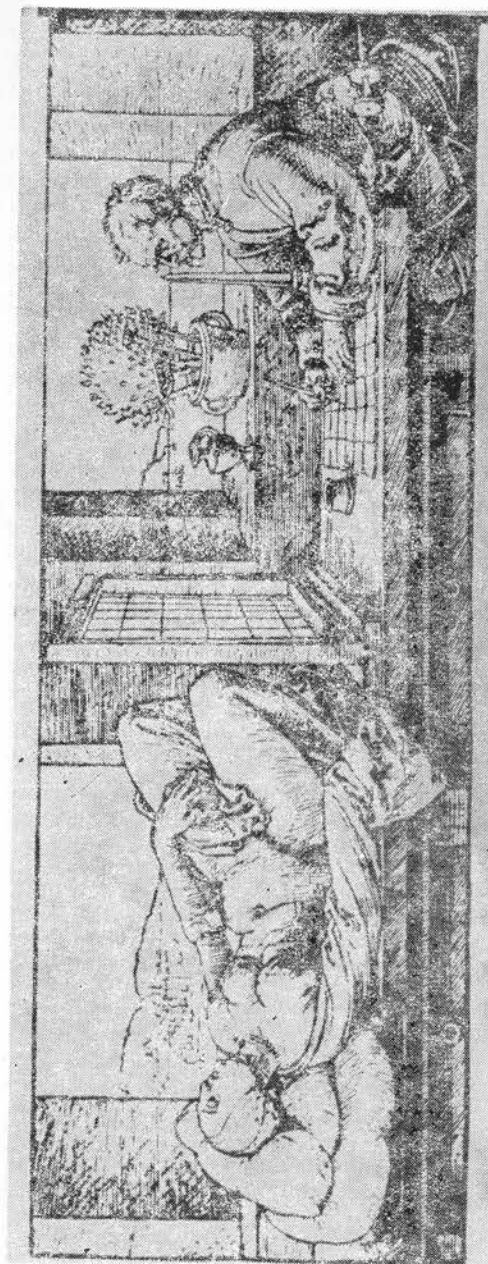
CAPITOLUL XXXI

Despre învățămintele ce trebuie respectate în practica compozițiilor

Cu aceasta am ajuns la practică, atât de însemnată și care la urmă aduce suprema desfătare ochilor noștri, cînd se sprijină pe învățămintele teoretice arătate înainte. Și deoarece numai ea are o legătură și o comunicare atât de puternică cu ochii noștri, vorbindu-le doar despre farmecul culorilor și frumusețea întregului, cei ce o folosesc în felul amintit sînt lăudați și slăviți de toată lumea pentru operele lor. Căci înarmați fiind cu cunoștințele teoretice, din care izvorăște adevărata practică, ei îi fac pe ceilalți să vadă cu ochii lor că, dacă nu îi cunoști temeiurile, ea n-are nici o valoare și, de asemenea, că sentimentele și mișcările rămîn deșarte și lipsite de viață la cei ce stăpînesc practica fără teorie, și care, dacă se călăuzesc doar după practică, se poate zice că au răsărit la întimplare, ca ciupercile. Căci științele cer o judecată adîncă și un cuget foarte înalt, așa cum ne-o pot dovedi guvernatorii artei și urmașii lor, iar Buonarroti, primul dintre toți, spunea întotdeauna că nu știe nimic despre această artă, gîndindu-se neconținut la măreția ei și la nenumăratele dificultăți cuprinse în fiecare din părțile sale ¹.

Așadar puțini sînt practicienii întemeiați pe teorie, ceilalți fiind atât de numeroși, încît îmbolnăvesc și înăbușă lumea întreagă cu farmecul practicii lor deșarte. Această artă însă, imbinată cu rațiunea, ne arată în primul rînd toate mărimea proporțiilor potrivite pentru toate felurile de însușiri și de frumusețe, atât la bărbați cît și la femei și de asemenea la cai, la clădiri și la

¹ După cum remarcă CIARDI (p. 330, n. 1), aceste spuse ale lui Michelangelo nu sînt consemnate în nici o altă sursă, însă datorită comparației cu Socrate (p. 139), este probabil că Lomazzo i-a atribuit și această parafrază a spuselor filozofului.



Albrecht Dürer, reproducerea proporțiilor cu ajutorul cadrului

tot restul lucrurilor, după cum se poate citi pe larg în cartea despre proporții; iar acolo sînt pomenite și numele celor cărora li se potrivesc asemenea proporții². Apoi ne învață să dăm o mișcare firească, potrivit practicii, după care, trecînd prin colorit, ne arată toate îmbinările de carnații, de veșminte și alte lucruri ce au a fi înfățișate de pictor în opera lui. Pe urmă ne învață cum să folosim în lucrări lumina printr-o practică desăvîrșită. În sfîrșit, în a cincea carte, cea despre perspectivă, ne lămurește în ce fel să ne facem cadrul cu ajutorul cărui se măsoară toate proporțiile pentru a le reprezenta în opera respectivă³, adăugînd nenumărate alte lucruri vrednice de a fi luate în seamă, atît despre sculptură cît și despre pictură, așa cum le poate afla cititorul dacă va parcurge cartea amintită⁴. Această practică de mare însemnătate ne arată de asemenea felul locurilor în care trebuie reprezentate scenele, după subiectul sau povestea ce o avem de pictat, pentru a fi potrivite, așa cum se lămurește pe larg în altă parte⁵, învățîndu-ne totodată să distribuim cu chibzuință scenele de orice fel, precum și diferitele ornamente, invențiuni, personaje, ati-

² Trimiterea se referă probabil la finalul cap. 31 din cartea I-a, p. 92, unde Lomazzo face pentru prima oară legătura între proporțiile fizice, tipurile planetare și cei șapte „guvernatori”: „...pictorii iluștri din timpurile noastre au realizat măiestria proporțiilor celor șapte guvernatori ai lumii, dintre care primul, fără excepție, e Buonarroto. Iar după el, meritul de a forma corpuri venusiene... i-a revenit lui Rafael din Urbino; pentru corpurile solare lui Leonardo Vinci florentinul, pentru cele marțiene lui Polidoro Caldara da Caravaggio, pentru cele mercuriene lui Andrea Mantegna mantovanul, pentru cele lunare lui Tiziano Vecellio din Cador și pentru cele jupiteriene, milanezului Gaudenzio Ferrari din Valdugia”.

³ În orig. *telaro*, instrument descris în cartea a VI-a, cap. 14 și urm., și atribuit lui Dürer, alături de vîlul lui L. B. Alberti (p. 277). Pentru acesta a se vedea op. cit. p. 83 și urm., iar pentru Dürer, pe lângă *Vier Bücher etc. (Symmetria)*, cele trei gravuri din 1525 reprezentînd folosirea acestui procedeu (v. fig. de la p. 241).

⁴ Cartea a VI-a; paragraful rezumă sumarul cărților din Tratat.

⁵ Cartea a VI-a, cap. 22 și urm.

tudini și toate născocirile ce-i pot trece pictorului prin minte. Drept urmare nu se mai ajunge la acele greșeli atît de des întîlnite, adică figuri sau scene nepotrivite cu cuviința lăcașurilor sfinte, cu demnitatea palatelor și, în sfîrșit, alte lucruri folosite cu totul nelalocul lor.

Pe lângă acestea, practica îl îndrumă pe pictor în compozițiile sale, arătîndu-i că nu poate face nici o alcătuire izbutită și cu o formă adevărată dacă înainte de toate nu va cunoaște forma în Ideea lucrului pe care vrea să-l compună⁶ și nu-i va hotări proporția prin care — cunoscîndu-i caracteristicile și efectele în toate privințele (cum se va arăta apoi pe larg la locul cuvenit⁷) — se ajunge la o desăvîrșită îmbinare și distribuire a ansamblului, potrivită cu intenția autorului. Prin urmare e lesne de înțeles că, celui ce nu cunoaște aceste lucruri, chiar dacă desenează mult la întîmplare, îi este cu neputință să-și alcătuiască invențiunile într-o compoziție bună, din care să reiasă și intenția urmărită, fie de pietate, fie de voioșie sau alte sentimente, potrivit celor citite de el sau cerute de cel ce i-a comandat lucrarea. Dimpotrivă, cine le cunoaște și le stăpînește, va putea lesne compune orice ar dori, așa cum s-a întîmplat cu Alberto Dürer, care a făcut-o mai bine decît atîția alți minuiitori de penel sau condei. Acestuia nu i-a fost greu niciodată să compună orice i-a trecut prin minte să facă, după cum se vede din atîtea scene ale sale, îndeosebi cele sacre, sau în atîtea triumfuri și invențiuni minunate, unde se remarcă nu numai compoziția personajelor, dar și celelalte elemente care ilustrează

⁶ Capitolul 65 din cartea a VI-a are chiar acest titlu: *Compoziția formelor în Idee*, explicînd fazele de concepție a operei de artă. Părerii similare se găsesc la VASARI, p. 65 și PINO, p. 195: „Un pictor nu poate produce în arta noastră nimic din propria-i închipuire, dacă lucrul închipuit nu a fost mai întîi adus prin celelalte simțuri interioare la imaginea Ideii în toată deplinătatea cu care trebuie să se producă, astfel încît intelectul îl cuprinde desăvîrșit prin el însuși”.

⁷ În cap. XXXV.

toate ideea principală sub chipuri alegorice de animale, ca în *Poarta de onoare a împăratului Maximilian*, sau de femei și alte figuri în triumful sau *Carul triumfal* al aceluiași împărat⁸. De aceea părerea cunoscătorilor este că în compoziție sau alcătuirea scenelor nu l-a întrecut și nici nu l-a ajuns nimeni, așa cum spunea prețuitul Giulio Clovio⁹. Aceasta chiar dacă maniera lui are ceva puțin cam barbar și nu prea seamănă cu aceea din vremea lui Rafael, pe care dacă ar fi avut-o, așa cum stăpânea cunoștințele și temeurile întregii arte, ar fi fost unic pe lume¹⁰.

Cu toate acestea eu laud pe oricine îi cercetează cu stăruință compozițiile, răspindite din belsug în toată Europa, căci îi vor fi neîndoiește de mare folos, nu numai prin grija sau răbdarea cu care sînt lucrate, dar și prin siguranța procedeeleor geometrice, minuțioase de el cu atîta ușurință în compunerea și îmbinarea chibzuită a lucrurilor laolaltă, și de asemenea prin temeinicele sale cunoștințe despre literatură, care, așa cum s-a arătat mai la început, trebuie neapărat să se imbine cu arta. Pe lângă acesta, pentru studiu și însușirea unei maniere corespunzătoare și mai apropiată de cea italiană adevărată, pictorul trebuie să aibă neîncetat înaintea ochilor operele și desenele lui Rafael din Urbino, ca și pe acelea ale lui Leonardo da Vinci, dacă va fi înzestrat de ceruri cu atîta har încît să le poată pătrunde și

⁸ După cum s-a spus (n. 33 la p. 82), Lomazzo a făcut o călătorie la Anvers și l-a cunoscut personal pe Hans Dürer. Lucrările amintite aici sînt: *Ehrenpforte Maximilians*, xilografie de mari dimensiuni executată în 1515; *Carul triumfal* (făcînd parte din *Cortegiul împăratului Maximilian*), xilografie executată prin 1516—1518. (Cfr. CIARDI, p. 331, n. 6).

⁹ Numele italianizat al miniaturistului croat George Clovici (Grizane, 1498—Roma, 1578), stabilit în Italia din 1516; este menționat de PINO (p. 225) printre pictorii valoroși din epoca lui. Ciardi precizează că în tinerețe se exercitase copiind operele lui Dürer.

¹⁰ Aceeași afirmație la DOLCE (p. 288), inspirată desigur, ca și a lui Lomazzo, din VASARI, ed. Ciaranfi, V, p. 34—35.

înțelege cu judecata lui, pentru a-și face din ele modele de imitat. Cu aceeași sirguintă trebuie să cerceteze și lucrările lui Michelangelo, în ciuda faptului că sînt greu de înțeles¹¹, chiar dacă ele sînt socotite de un discipol nepriceput al renumitului pictor Camillo Boccaccino mai degrabă visuri și năluciri, decît o cugetare adîncă, așa cum a vădit-o în miraculoasa lui *Judecată de apoi*, zicînd că își gîndea reprezentarea ca un Dante în pictură¹².

Iar dacă vom cerceta pe rînd operele celorlalți pictori buni spre a lua exemplu de la ei, vom înțelege că pentru a face compoziții bune este într-adevăr necesar tot ce am spus pînă aici, lăsînd să cîrtească în voie anumiți pictori de mină a doua, care, înarmați cu un dram de practică, zic că compoziția — pe care ei o iau drept invențiune — este doar treaba celor ce au din naștere acest dar; de parcă ea ar fi mai degrabă rodul inspirației și capriciului¹³, decît al unei chibzuințe raționale, așa cum se dovedește că a fost și este la aceia care n-au căutat și nu caută să compună figuri, scene sau alte lucruri la repezeală (cum fac acești năbădăioși¹⁴), ci după o îndelungată cugetare și socotință. Drept urmare, cu cît le privești mai mult, cu atît îți dai seama că în ele frumusețea coincide întru totul cu Ideea pe care au închipuit-o și au alcătuit-o în intelect pentru fiecare corp, potrivit intenției urmărite, pornind de la adevăra-

¹¹ DOLCE (p. 320—321) subliniază și el că pictura lui Michelangelo este „de puțin înțeleasă“, ca un argument în polemica împotriva acestuia.

¹² Comparația e veche, dar este probabil că s-a impus în special datorită lui B. VARCHI, care a comparat diferite opere ale lui Michelangelo cu fragmente din *Divina Comedie* (*Della Maggioranza delle arti*, p. 57—58). Pentru Camillo Boccaccino a se vedea n. 12 la p. 65. CIARDI precizează (p. 331, n. 9) că „nepriceputul discipol“ este Bernardino Campi, criticat aici nu numai pentru cunoscuta lui atitudine antimichelangiolescă, dar și din pricina animozității existente între Lomazzo și familia pictorilor Campi.

¹³ În orig. *opera di furore e capriccio* (v. n. 1—2 la p. 125).

¹⁴ În orig. *infuriati*, joc de cuvinte legat de *furore*.

tul ei izvor, așa cum voi arăta în capitolul ce urmează. Dar de ne vom uita la compozițiile acestor năbădăioși, chiar dacă la prima privire vor avea un anumit farmec prin virtutea coloritului și poate a clarobscurului bine alcătuit, nefiind însă în rest întocmite cu chibzuința necesară, îndată ce le vom privi cu ochii rațiunii, ne vom da seama că sint neînchegate și cu totul lipsite de rânduială ce s-ar fi cerut; ca atare nu le mai prețuim, deoarece ele nu sint imagini conforme adevărului, reprezentate cu cuvenitele componente, ci lucrări făcute dintr-un imbold și la nimereală, în care se vede mai degrabă o uzurpare decît o respectare a artei, astfel încît vor fi apreciate întocmai așa cum au fost lucrate.

Acum că am amintit, după cum nădăjduiesc, toate învățămintele ce mi s-au părut necesare în această încercare de a lămuri tot ce privește compoziția, nu vreau să las la o parte cîteva îndrumări particulare legate de compoziția stemelor, care vor fi de mult folos nu numai pentru acestea, dar și pentru multe alte lucruri asemănătoare ¹⁵. În primul rînd se cere îndeobște și în privința stemelor o compoziție rațională, care să poată reda întru totul gîndul artistului. Și cum un lucru este cu atît mai izbutit cu cît e mai asemănător cu natura ¹⁶, aceasta trebuie respectată în orice fel am vrea să înfățișăm stemele, călăuzindu-ne după ea și luînd întotdeauna aminte ca lucrurile mai însemnate să aibă precădere asupra celor mai

¹⁵ Această mențiune aparte referitoare la steme se datorește interesului particular acordat în epocă simbolismelor de tot felul și emblematicii în particular, atît în artele plastice, cît și în literatură și tratatistică. Pe aceeași linie se situează și interesul pentru hieroglife, considerate ca un adevărat tezaur de simboluri. A se vedea p. 227—228 cu notele respective.

¹⁶ De fapt cu Ideea prin care este gîndită estetic această natură, după cum rezultă din paginile de față. S-a mai amintit că asemenea afirmații nu se referă la vechea funcție de mimesis a artei, și trebuie remarcat că Lomazzo (ca și Paleotti), nu mai citează ca model de perfecțiune clasicele exemple plinene cu păsări înșelate de struguri pictați etc, atît de abundente în prima jumătate a secolului, la Varchi, Pino sau Dolce.

mărunte și să fie așezate în așa fel încît să aibă proporția cuvenită față de ochi, pentru a avea atitudini potrivite cu natura lor; căci nu trebuie închipuite păsări în apă și nici viețuitoare de apă prin copaci ¹⁷, deoarece nu numai că astfel nu pot sluji intenția autorului, dar îi înfățișează privitorului o nepotrivire supărătoare, fiind împotriva naturii. Apoi animalele (așa cum se arată pe larg în altă parte) trebuie să-și vădească firea în toate mișcările lor, de pildă lei, urșii, tigrii și altele asemenea prin atitudini de cruzime potrivite fiecăruia, calul sărind sau alergînd, mielul pășind mărunt și domol, dar mai cu seamă — și o spun pentru orice fel de animal — să întindă piciorul drept înainte, ca fiind mai însemnat și mai nobil decît celălalt ¹⁸.

N-am să vorbesc aici despre colorit, atitudini, mișcări și însemnătatea artelor, deoarece o fac de ajuns în multe alte locuri din această lucrare, acolo unde a fost necesar; ca atare aici nu e nevoie să amintesc decît că omul trebuie să-și pună toată dragostea în studierea artei, nutrind față de ea o mare stimă și prețuire, căci astfel îi va sporii sîrguința și răbdarea în muncă, prin care va ajunge la ținta rivnită. Or se întîmplă că tocmăi așa au făcut cei mai străluciți reprezentanți ai artei noastre. Ca atare putem citi cum cardinalul Farnese, întîlnindu-l odată pe Michelangelo lingă Coloseu, l-a întrebat unde se ducea prin zăpezile acelea, iar el i-a răspuns: „mă duc încă la școală ca

¹⁷ Parafrază după HORATIU, *Arta poetică*, v. 29—30: „Vrînd să prefacă în chip uimitor subiectele simple, / Îți zugrăvește-n păduri un delfin, un mistreț între valuri”.

¹⁸ Această digresiune despre animale se datorește faptului că în embleme nu erau îngăduite figuri omenești, astfel încît elementul viu era redat prin animale, cu simbolistica respectivă. Despre reprezentarea acestora se vorbește în *Tratat*, II, 20 și VI, 58. Predilecția pentru piciorul drept se explică tot prin influențele astrale: „Partea orientală este de natură solară, și de aceea vedem că la animale e mai puternică și mai viguroasă”. (*Tratat*, 56, p. 393)

să învâță¹⁹. Iar Rafael spunea adesea că admira pictura tot mai mult pe măsură ce-i înțelegea temeiurile. De aceea stătea mereu, împreună cu prietenii lui, în preajma statuiilor antice, observând ce aveau mai frumos membrele lor, după care le alcătuia pe acelea ale figurilor sale. Tot astfel Leonardo părea cuprins de teamă ori de câte ori se apuca să picteze, și de aceea nu și-a isprăvit niciodată lucrările începute, gîndindu-se mereu la măreția acestei arte, astfel încît descoperirea greșeli în operele care celorlalți li se păreau adevărate minuni²⁰. De asemenea cei ce se bucurau de favorurile principilor și erau înălțați la rangul de cavaleri nu se lăsau cuprinși de trufie datorită onorurilor dobîndite, ci se simțeau și mai umili, prețuind arta cu atît mai mult cu cît erau mai slăviți și mai respectați²¹. Despre Alberto Dürer se spune că de multe ori umbla prin oraș în veșmintele de lucru, nesocotindu-se cu nimic mai presus decît merita, întocmai ca și Bramantino al nostru, care își purta adesea penelul după ureche. Dar mai mult decît toți merită să fie amintit Antonio da Correggio, care, după exemplul lui Apelle, îi îndemna mereu pe alții să-i cerceteze și să-i critice picturile, deși erau desăvîrșite și minunate, simțindu-se dezamăgit că lumea le admira și le ținea la atîta cinste²². Ba chiar punea așa de puțin preț pe operele sale, încît odată, avînd de plătit vreo patru-cinci scuzi unui spițer din

¹⁹ CIARDI menționează (p. 333, n. 4) că aceste două anecdote nu sînt consemnate de autorii anteriori.

²⁰ Idee exprimată și de VASARI (p. 495), care la urmă o rezumă printr-un frumos vers din Petrarca: „talché l'opera fusse ritardata dal desio“ (așa încît înfăptuirea i-a fost încetinită de prea marea-i dorință).

²¹ Mențiunea se datorează probabil și faptului că titlul de cavaler se obținea din ce în ce mai ușor. Dintre cancelărienii contemporani ai lui Lomazzo l-au avut, de pildă, Leone Leoni, Antonio Campi, Arcimboldo, iar în prima decadă a secolului următor, chiar și un turbulent notoriu cum a fost Caravaggio.

²² Informația despre Apelle se află în PLINIUS, XXXV, 84—85, reproducă de ALBERTI, *op. cit.*, p. 113 și PINO, p. 238. Despre modestia lui Correggio, VASARI, ed. Ciaranfi, III, p. 432.

orașul lui, i-a făcut un tablou cu *Isus rugîndu-se în grădină*, lucrat cu toată grija, și care în anii trecuți a fost vindut contelui Pirro Visconte cu patru sute de scuzi²³.

Aș putea să pomenesc mulți pictori mari care, în întîlnirile lor obișnuite, se apucau deseori să picteze, de pildă un nud, un salahor sau altă figură, iar apoi se criticau unul pe altul pentru greșelile făcute. Pe faptul acesta îndeosebi s-a întemeiat măiestria lor, deoarece nu s-au pizmuit între ei, ci s-au străduit fiecare în onorata lor academie să se înalțe cît mai mult și pe ei înșiși ca și pe tovarășii lor, în feluritele maniere pe care și le alese-seră. Lucru pe care nu-l mai fac astăzi unii din pictorii noștri, care nu pot suferi nu numai îndrumări sau sfaturi de la alții, dar nici măcar legăturile prietenești, neplăcîndu-le întrucîtva să fie numiți pictori și imitînd obiceiurile seniorilor și cavalerilor, preocupați doar de purtări elegante, fandoseli și îmbrăcăminte, din care nu se alege cu altceva decît că sînt arătați cu degetul și luați în deridere; acesta e locul pe care și-l cîștigă în artă, mușcîndu-se unii pe alții ca niște cîini și nesocotînd spusele marelui Apelle, care zicea că mulțimea era mai indicată să judece picturile decît artistul²⁴.

Și cum îmi amintesc că în ultimul capitol al Tratatului am spus că laudele aduse de mine unui mare număr de pictori micșorează gloria celor puțini, în parte amintiți în ultimele două capitole ale lucrării de față, vreau să lămuresc că prin aceasta eu nu tăgăduiesc că respectivii artiști și mulți alții, ale căror nume se întîlnesc în diferite locuri de-a lungul Tratatului, n-ar fi oameni de

²³ Tabloul este descris de VASARI, p. 507. CIARDI menționează (p. 333, n. 15) că anecdota nu e consemnată în izvoare anterioare. Pictura, executată prin 1524—25, a rămas la Reggio măcar pînă în 1584, după o tentativă eșuată de a fi vindută regelui Spaniei cu 500 de scuzi. În prezent se află la Victoria and Albert Museum din Londra.

²⁴ Sînt chiar cuvintele lui PLINIUS, XXXV, 84.

ispravă și vrednici de a fi pomeniți, însă nu pot fi puși alături de cei puțini, ci trebuie să se mulțumească a fi așezați pe a treia sau a patra treaptă printre maestrul acestei arte ²⁵.

CAPITOLUL XXXII

Despre modul în care pictorul poate închipui orice formă

Am hotărât ca în capitolul acesta să trec de la calea particulară la cea generală ce trebuie urmată pentru a înțelege și a ști cum să dăm formă sau chip tuturor lucrurilor pe care mintea omenească le poate cuprinde din cele trei lumi: Dumnezeu, îngeri, zei neadevărați și stele, figuri și steme, provincii, orașe, riuri, izvoare, monștri, arte, în sfârșit orice dorim.

Pentru aceasta se cere în primul rînd să luăm aminte la natura lucrului pe care vrem să-l închipuim și la tot ce este legat de ea, cu semnele și însușirile care deosebesc partea femeiască sau bărbătească, iar apoi să-i dăm formă potrivit acestor semne ce-i aparțin din fire, și potrivit judecății celui ce închipuie lucrul respectiv. Iar aceasta constă în proporții, mărimi, atitudini, așezare, veșminte, copaci, animale, pietre, precum și toate celelalte lucruri făurite, create și gândite de natură ¹, despre care se vorbește pe larg în Tratatul meu, ca și despre semnificațiile lor, legate nu numai de sentimentele și proprietățile acestora, dar și de corpurile cărora le sînt supuse indeobște toate lucrurile ²; aceasta a fost părerea vechilor

²⁵ Mențiunea amintită mai sus se află în cartea a VII-a, 33, p. 588. Este probabil că Lomazzo a ținut să facă această precizare, pe de o parte fiindcă între timp unii artiști minori lăudați în Tratat muriseră — cum sugerează Ciardi — dar mai cu seamă, desigur, pentru a răspunde unor critici formulate în mediul artistic milanez după publicarea Tratatului.

¹ Sic: *pensate dalla natura*.

² Adică planetele, capitolul de față fiind dedicat valorii simbolice a reprezentărilor.

înțelepți, mai cu seamă a lui Mercur Trismegistul, Platon și Ptolemeu, pe care au lăsat-o scrisă în cărțile lor ³, pomenind în diferite locuri atît despre unele cit și despre celelalte. Pornind de la ele au alcătuit și formele ce aparțin lucrurilor în mod necesar, precum și acelea care li se potrivesc redînd prin simboluri gîndul celui ce le-a închipuit ⁴, cuprinzînd tot ce se află pe pămînt și dîndu-le propria lor virtute, așa cum va găsi cititorul arătat pe larg în cartea despre mișcare și despre practică ⁵. Iar pe lângă acestea, au imbinat simțămintele, membrele în general și în particular, mișcările, culorile, în sfîrșit tot ce se poate afla și gîndi pe pămînt, și îndeosebi elementele proprii care, imbinat laolaltă, dau formă, natură și trăire tuturor lucrurilor.

Dar pentru a respecta cele făgăduite și a lămuri ce am spus pînă aici, voi aminti că platonicienii socotesc un fapt stabilit că Ideile tuturor lucrurilor se află în mintea divină, ele fiind slujite de alcătuirea lumii, adică de îngeri, iar prin înfrîurirea acestora, de demoni, adică de înțelepți ⁶. Căci de la treapta cea mai înaltă pînă la cea mai de jos a naturii, toate lucrurile trec prin cuvenitele gradații, așa încît Dumnezeu, cuprinzînd în sine puterea

³ Referință generică inspirată din literatura ermetică, ce-și revendică originea dintr-o străveche religie universală, ai cărei reprezentanți au o funcție mitică, chiar dacă poartă numele unor persoane reale. Lista acestora este, cu mici diferențe, aceeași la diverșii autori din Renaștere. De pildă la M. FICINO (*Theologia platonica*): Zoroastru, Mercur Trismegistul, Orfeu, Aglaofem, Pitagora, Platon. La AGRIPPA, din care s-a inspirat Lomazzo (*De occult. philos. cit.*, I, 11): Mercur Trismegistul, Zoroastru, Orfeu, Pitagora, Porfiru, Iamblichus, Plotin, Proclus, Platon.

⁴ Exprimare confuză în original. Ciardi propune ca sens „deosebirea între simboluri atribuite de mitologie zeilor-planete, și între relații între felurite simboluri pentru a exprima concepte mai complexe” (p. 335, n. 4).

⁵ *Tratat*, II, 9 și urm., și numeroase capitole din cartea a VI-a.

⁶ Exprimarea continuă să rămînă neclară. Ultima frază este inspirată de astrologia neoplatonică, îngerii fiind — după cum s-a văzut — rotitorii planetelor, iar demonii, divinității intermediare (Platon, *Timeu*, 40 b).

tuturor harurilor, începe prin a le împărtăși ingerilor ce plutesc în jurul tronului său, astfel încît fiecare este mai înzestrat cu cite unul din haruri, după însușirile proprii sale naturi; iar aceștia pun în mișcare pe cei șapte guvernatori ai lumii, adică planetele, care după rinduială, prin mijlocirea puterilor lor, trimit pe pămînt harurile primite, așa cum au arătat anticii și îndeosebi Mercur Trismegistul, după care eu i-am pictat pe susnumiții guvernatori pentru marele dregător, fost căpitan general al lui Ferdinand și comandant al oștirii lui Carol Cvintul, iar acesta i-a trimis monseniorului de Arras, ajuns apoi cardinal de Granvelle⁷, căruia i-au plăcut foarte mult. În aceste figuri se arătau toate substanțele, bazele și temeiurile pentru a reda în pictură orice fel de trăiri, simțăminte și patimi după diferitele lor naturi, ele fiind reprezentate prin nuduri proporționate potrivit forței elementelor despre care s-a vorbit în capitolul privitor la proporții⁸. Ca atare erau diferite ca înălțime, colorit, mărime și formă a membrilor, cu brațele și trupurile închipuite în poziții potrivite naturii lor. Căci pentru a reprezenta focul, care e cald și uscat, picioarele trebuie să fie puternice și vinjoase ca o piramidă de foc, corpul drept și capul ridicat, iar brațele și minile înălțate în gesturi viguroase. Pentru a întruhipa aerul, în care predomină umezeala, dar se îmbină și căldura, mișcările trebuie să fie pline de maiestate, nu prea înalte, însă cu capul drept și chipul frumos. Pentru a reprezenta pămîntul, dat fiind că este întru totul rece și uscat, membrele vor trebui să tragă toate în jos, vădind gravitate și imaginație.

⁷ Amintim că din 1535 ducatul Milano se afla sub dominație spaniolă. Deoarece Antonio Perrenot de Granvelle a devenit cardinal în 1561, cînd Lomazzo avea 23 de ani, picturile menționate (azi pierdute sau neidentificate) au fost executate la începutul carierei sale. Interesul autorului pentru științele oculte s-a manifestat însă de timpuriu, deoarece ultimul fragment din *Libro dei Sogni* (lucrări netipărită, din prima tinerețe) este chiar un compendiu al acestor cunoștințe (*Rag.* VII).

⁸ Capitolul XXVI.

În sfîrșit, cu această rinduială vor trebui redată sentimentele la toate celelalte tipuri, modificînd membrele unul cite unul, căci prin asemenea multiplicări se pot compune oricîte feluri de oameni, oricît de diferiți. Această pricepere deosebită au avut-o întru totul pictorii și sculptorii din antichitate, după cum își poate da seama oricine din operele lor minunate. Apoi s-a pierdut pentru multă vreme, ca să renască din nou la cîțiva moderni, ca Leonardo, Buonarroti, Rafael și Gaudenzio. Iar aceștia au dovedit-o în toate personajele lor, dar mai cu seamă în figurile de sfinți, spre marea uimire a oamenilor și spre propria lor glorie, astfel încît sînt priviți ca niște sori luminoși care întunecă cu strălucirea lor micile stele ale celorlalți, adică ale celor ce sînt doar iscusiți și pricepuți la desen, dar lipsiți de această cunoaștere, fără de care nu știu unde și încotro să-și îndrepte penelul sau condeiul. Ca atare, fiind ei înzestrați cu această pricepere și cu multe alte haruri amintite în cartea a doua⁹, îi cinstim ca pe un dar de la Dumnezeu. Nu tot așa se întîmplă însă în zilele noastre cu unii dintre noi care, fiind plini de cusururi, se dovedesc nevrednici, astfel încît prin patimile și simțămintele lor își arată pe chip urîțenia propriului cuget, spre deosebire de cei înzestrați cu harurile amintite, care au o figură senină, deschisă și plăcută.

Dar cum ar fi prea multe de spus dacă aș vrea să zăbovesc asupra acestui lucru atît cît s-ar cuveni, mă întorc la subiectul dinainte, îndemnînd pictorii ca atunci cînd își aștern formele în desen să urmeze calea arătată, ea fiind mai bună decît celelalte. Ca atare este descrisă pe larg în cartea despre mișcări¹⁰, ca și felurile trăiri ce se pot atribui personajelor, legat de care se vor hotări apoi și obiectele ce li se potrivesc după felul naturii lor, dîndu-le astfel un înțeles deosebit. Aceasta se poate face de asemenea cu animalele

⁹ *Tratat*, II, 2, unde sînt pe larg arătate calitățile celor șapte guvernatori.

¹⁰ *Tratat*, cartea a II-a.

de orice fel și cu toate lucrurile firii după rânduiala lor, supuse cu o anume socoteală planetelor amintite, de la care își iau harul lor firesc; iar după regula aceasta se poate reprezenta orice, dînd fiecărui lucru ceea ce-i este propriu și deosebindu-l de ceea ce-i este opus, de pildă blindețea pelicanului de cruzimea tigrului, nevinovăția mielului de viclenia vulpii, dragostea curată a turturelei de aceea senzuală a porumbiței. Aceasta o putem face nu numai în reprezentarea animalelor, ci și a tuturor celorlalte lucruri, ca de pildă a orașelor, după exemplul vechilor romani care, urmînd procedeul egiptenilor, au închipuit Roma după natura meleagurilor și a locuitorilor, care ajută la închipuirea provinciilor, riurilor și mărilor întruchipate prin mijlocirea lor ¹¹. Cum ar fi de pildă (ca să zicem așa), o Spanie uscățivă, o Franță rotofeie, o Germanie desfrînată, o Italie mănoasă. Iar dintre orașele acesteia, de pildă, Venetia așezată pe leu, Siena pe lupoaică, Roma pe arme și trofee, iar Milano cu șarpele care, ținînd în gură guelful trădător, nu-și poate arăta puterea împotriva dușmanilor săi ¹². Și ar mai putea fi închipuit printr-un nud, pentru a-i înfățișa sinceritatea, avînd alături un pelican, deoarece din voința cerească este mai supus decît toate celelalte orașe ¹³ milei și pietății, ținînd în mina stingă o carte, iar în dreapta o spadă scoasă din teacă, pentru a arăta lumii înaltele-i legi și armele în a căror minuire atîția cetățeni de-ai săi au fost și sînt neînfricați, redînd totodată științele ce au înflorit întotdeauna aici și dreptatea cu care e cîrmuit. Ar mai putea fi închipuit apoi gingaș ¹⁴ și împodobit cu frumoase

¹¹ Prin împărțirea pămîntului în „șapte părți numite clime“, făcută de Hermes Trismegistul (v. p. 196), deci tot pe baza caracteristicilor legate de cele șapte planete.

¹² Lomazzo descrie aici stema familiei Visconti, care nu a fost niciodată și a orașului Milano, dîndu-i altă interpretare decît cea tradițională folosită în *Tratat*, VII, 25, p. 549.

¹³ Formulare confuză în original.

¹⁴ În orig. *dilicato*, probabil pentru a-i arăta noblețea. 224

podoabe, datorită belșugului și rodniciei pămîntului său, măreției și bogăției ce au dăinuit aici necontenit.

Lăsînd însă deoparte acest aspect pentru a trece la altele, o deosebită luare-aminte se cere și la alcătuirea figurilor. Căci dacă sînt de felul lor slabe și uscățive, trebuie legate de Saturn, dacă sînt agere și iscusite de Mercur, cele gingașe și senzuale de Venus, iar cele crude și înflăcărâte de Marte, lucruri îndeobște lesne de întîlnit în felurile clime supuse planetelor, acestea avîndu-și fiecare natura lor particulară prin care îi influențează pe locuitorii aflați sub înriurirea lor. Iar dacă avem de pictat fluviile și mările înconjurătoare, ele pot fi întruchipate după folosul sau pagubele pe care le aduc, așa cum au închipuit egiptenii Nilul cu cornul abundenței în mină, pentru a aminti de rodnicia Egiptului, deasupra viețuitoarelor ce trăiesc pe acele meleaguri, stînd culcat, așa cum au fost întotdeauna închipuite riurile și îndeosebi cum au închipuit romanii Tibrul lor, pentru a arăta că riurile nu se ridică niciodată în picioare. Apoi dacă vrem să întruchipăm virtuțile, viciile, artel și altele asemenea, trebuie să ne gîndim ce înseamnă ele și care sînt efectele lor particulare: de pildă războiul, ale cărui efecte sînt prăpădul, jaful, omorul, va fi înfățișat cu unelte amenințătoare și marțiale, cum ar fi spadele, scuturile, lăncile și altele asemenea. Și dat fiind că prin folosirea lor dobîndește trofee, va trebui să stea în picioare sau așezat deasupra acestora, avînd în jur, după cum vom dori, oameni răniți sau morți, picioare și brațe tăiate care zboară prin aer sau zac împrăștiate pe pămînt, orașe înfrînte și jefuite, arzînd, și alte asemenea priveliști înfricoșătoare care se vîd în război; iar întruchiparea acestuia trebuie să fie un personaj înarmat din cap pînă în picioare, avînd într-o mină spada singeroasă, în cealaltă scutul, fața aprinsă, ochii mari de culoarea tăciunilor, înfățișarea dirză și înfricoșătoare, cu coiful pe cap, așa cum se va arăta mai departe, cînd vom vorbi despre Marte și alte planete pentru alte

lămuriri ¹⁵, slujindu-ne de ele mai mult sau mai puțin, după efectul urmărit. Căci dacă războiul ar fi înfățișat în alt fel, de pildă cu chipul blajin și frumos, cu un colorit vesel cum s-ar potrivi păcii, și în veșminte pașnice și atrăgătoare, ar fi un lucru fără noimă, care ar dovedi prea puțină judecată și pricepere a autorului.

La întruchiparea viciilor se va proceda după aceeași rânduială. De pildă, gravitatea, contemplația și statornicia se vor înfățișa în chip de matroane, cu veșminte respectabile, ele fiind supuse lui Saturn cel plin de gravitate; în schimb frivolitatea, ignoranța și nestatornicia vor fi întruchipate prin fătăuri tinere, deoarece sînt vicii lunare și într-o măsură venusiene, împodobindu-le cu atributele lor ușuratic. Tot astfel cumpătarea și sinceritatea sau credința, virtuți supuse toate Lunii, vor fi închipuite tinere, deoarece ele se remarcă mai mult în tinerețe decît la bătrînețe (chiar dacă lucrul acesta e rar); iar sinceritatea și credința trebuie să fie tinere, vădind prin înfățișarea lor puritatea și alte asemenea însușiri. Dar dacă, spre deosebire de aceste virtuți, se vor întruchipa sminteala, minciuna și erezia, vicii saturniene, ele vor trebui înfățișate ca niște bătrîne, deoarece toate formele legate de Saturn se reprezintă astfel, după cum, dimpotrivă, cele legate de Lună se fac întotdeauna [tinere] ¹⁶, viciile respective fiind proprii acestor vîrste, precum o arată întruchipările lor din vechime. Sminteala însă, deoarece este mai izbitoare la omul vîrstnic care trebuie să fie cumpătat, decît la cel tînăr care nu are încă mintea coaptă, sau mai bine zis așezată, va fi închipuită ca o bătrînă, dar într-o atitudine deșcheată, întocmai cum sînt purtările celor smintiți, înconjurată de clopoței și tot felul de nimicuri, așa încît să fie o arătare caraghioasă. Ceea ce nu s-ar întîmpla cu un tînăr, deoarece

¹⁵ În lucrarea de față se va mai vorbi despre acestea doar în capitolul următor. În schimb reprezentarea celor șapte zei-planete este descrisă pe larg în *Tratat*, cap. VI—XII.

¹⁶ Completare făcută în ediția Ciardi.

aceștia au adesea asemenea porniri datorită firii și trupului lor viguros. Dacă va trebui să întruchipăm minciuna, o vom înfățișa slabă, cu chipul frumos, dar nepotrivit cu restul trupului, pentru a arăta că e ca o mască adăugată peste cel adevărat, și o vom închipui zbircită, bătrînă și urită. La fel vom înfățișa erezia, dar și mai slabă, printre cărți întoarse pe dos, șchioapă și scălimbă, sprîjinindu-se în niște bețe strimbe și subțiri ce par gata să se rupă, într-un veșmînt peticit, pentru a aminti în felul acesta starea ereticului, care crede că a înțeles dar nu înțelege, și socotește că merge țănoș pe calea cea dreaptă, dar a luat-o pe cea strimbă, clătîindu-se, pîndit de primejdii la tot pasul. S-ar putea arăta de asemenea că a apucat-o pe un drum surpat, cotit și năpădit de mărăcini, fără vreo urmă de pași sau cărare.

După aceeași rânduială se pot închipui cu chibzuință toate lucrurile, găsind în natura fiecăruia largi psibilități de a alcătui invențiuni frumoase și potrivite și a le împodobi apoi cu felurite ornamente care să le facă plăcute la vedere. Iar pictorul priceput va lua întotdeauna aminte să nu așeze lucrurile acolo unde nu le este locul prin firea lor, cum ar fi de pildă dacă ar închipui un melc sau un pește în aer, un măgar care zboară ¹⁷, un foc arzînd sub apă, sau o piatră plutind, și nici să nu facă ceea ce nu le stă în putere. Dacă va ține seama de toate acestea, el va izbuti să înfățișeze grăitor ceea ce a dorit, dat fiind că în steme, simboluri și altele asemenea, înțelesul cuvintelor ce li se adaugă și care se numesc *motto* sau *anima*, vine să lămurească limpede gîndul autorului ¹⁸, așa cum arată amănunțit Alciato, Bocchio, Costa, Paradino, Simeoni, Gioan

¹⁷ Parafrază și amplificare a citatului din Horațiu amintit în n. 17 la p. 217.

¹⁸ Una din cele cinci reguli ale construcției emblemelor era formularea acestui *motto*, „che è anima del corpo” (care e sufletul corpului), cum lămurește Giovio citat mai jos; el trebuie formulat însă într-o limbă străină (de obicei în latină), „pentru ca înțelesul să fie ceva mai învăluit”. (Citat în OSSOLA, p. 215).

Sambuco, Giovio și, de curînd, Girolamo Ruscelli, dovedind-o prin exemple luate din greci și latini și din alți scriitori antici ¹⁹. Nu trebuie uitat de asemenea că unele lucruri se pot reprezenta prin efectele lor în felurite chipuri, așa cum au făcut egiptenii în hieroglifice, prin bărbați și femei, tineri sau bătrîni; astfel, de pildă, beția, reprezentată sub numele lui Bacchus, trebuie închipuită ca un personaj tinăr, deoarece vinul le ia tuturor mințile lăsîndu-i fără judecată. El va fi închipuit gol, pentru că dă totul la iveală; și trebuie înfățișat atît tinăr cit și bătrîn, atît bărbat cit și femeie, căci în parte din această pricină — pe lingă altele datorate felurilor sale însușiri — anticii i-au dat lui Bacchus ambele sexe. I se va pune de asemenea o ghirlandă pe cap, iar ochii vor trebui să pară că i se închid din pricina vinului. Va fi un tinăr frumos, cu cugetul golit de orice gînd ²⁰.

Cum socotesc că prin exemplele de mai sus am lămurit de ajuns această rînduială, voi aminti acum de alta, folositoare îndeosebi pentru embleme, care se fac numai din obiecte, mărgîninîndu-mă însă pentru fiecare caz doar la două sau cel mult trei, așa cum voi face pentru orice alt corp, căci cărțile sînt pline de ele. Și cu toate că emblemele se pot alcătui în multe feluri, eu socotesc că unul este mai bun și mai sigur decît celelalte. După cum știm, toate instrumentele folosesc îndeosebi cite unui meșteșug, iar meșteșugurile sau artele

¹⁹ ANDREA ALCIATO, *Emblemata*, Augsburg, 1531 (trad. ital. în 1557); ACHILLE BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere libri V*, Bologna, 1555; COSTA nu a fost identificat; CLAUDE PARADIN, *Devises Héroïques*, Lyon, 1551 (trad. lat. în 1567); GABRIELE SIMEONI, *Le imprese heroiche et morali*, Lyon, 1559; JOANNES SAMBUCUS (Zsambocky), *Emblemata*, Antverp. 1564; PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari et amoroze*, Roma, 1555, retipărit la Veneția în 1556 împreună cu GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso intorno all'invenzioni dell'Imprese, dell'Insegne, de' Motti e delle Livree și Le imprese illustri*, Veneția, 1566. (Cfr. CIARDI, p. 338, n. 43 și OSSOLA, p. 120).

²⁰ Toate reprezentările indicate de Lomazzo sînt de fapt cele clasice, inspirate desigur în mare parte din *Iconologia* citată a lui CESARE RIPA.

sînt și ele supuse corpurilor cerești, cum am mai spus în diferite locuri, unde am amintit totodată că sub înriurirea acestor corpuri se află de asemenea pietrele, copacii, ierburile, semnele, literele și toate cite se află pe lume sau se pot face și gîndi. Dar obiectele au și prin ele însele felurite naturi și semnificații. Căci același obiect folosește și la bine și la rău, cum se poate vedea în cazul armelor, supuse lui Marte, fiindcă spada lovește și apără totodată, scutul ajută la uciderea dușmanului iar în același timp ferește de lovituri, și la fel se întîmplă cu toate celelalte. Instrumentele muzicale, supuse Muzelor, ne oferă sunete plăcute dar și neplăcute, aspre, trezesc voioșia, dar totodată și tristețea și melancolia. Cărțile, supuse lui Mercur, ne învață calea cea dreaptă în orice privință, dar tot ele ne-o arată și pe cea strîmbă, vorbind atît despre vicii cit și despre virtuți; drept care se reprezintă fie cum trebuie, fie răsturnate, după cum vrem să le arătăm influența. Obiectele religioase, supuse lui Jupiter, ca potire, mitre, candelă, odăjdii, candelabre și altele, sînt bune pentru cei buni și rele pentru cei răi. Legea, justiția, judecătoria și obiectele lor, care sînt sceptre, coroane și titluri, supuse Soarelui, sînt plăcute celor drepti și nesuferite mișeiilor, căci unora le aduc răsplată, iar celorlalți pedeapsă. Oglinzile, pieptenii, panglicile, dresurile, unsoarele, vopselele și altele asemenea, supuse lui Venus, aduc bucurie și desfătare cui le folosește cuviincios și în scopuri bune, dar duc la păcat și pierzanie pe cel ce le folosește din deșertăciune, din frivolitate, pentru a sulemeni frumusețea naturală sau a face farmece. Pămîntul, supus lui Saturn, dă roade dulci și amare și ne oferă leacuri, dar totodată și otrăvuri. Obiectele lunare, cum sînt carele, corăbiile ²¹ și altele, ne poartă atît către bine cit și către rău, după scopul în care le folosește omul.

²¹ Luna e considerată protectoarea călătoriilor de AGRIPPA, *op. cit.*, II, 44, 305 și urm., iar VALERIANO îi atribuie ca simbol barca (*op. cit.*, XIV), cfr. Ciardi, p. 340, n. 15. Barca sau corabia este din timpuri vechi asociată cu luna, datorită fazelor în care are această formă.

Aceleași criterii trebuie avute în vedere la toate lucrurile particulare sau generale, găsind o îndrumare sigură și statornică în potrivirea alcătuirii. Toate roadele vin de la Jupiter, creșterea de la Soare, florile de la Venus, semințele și scoarța de la Mercur, rădăcinile de la Saturn, trunchiul sau lemnul de la Marte și frunzele de la Lună²². Tot astfel tăria și curajul sînt marțiene, grația și frumusețea sînt venusiene, în sfîrșit, toate însușirile purced de la unul din aceste corpuri cerești. Iar cum în orice reprezentare se cere o dispunere a mișcării, e necesar să dăm cîteva exemple în această privință. Căci putem afla din unii autori (deși învăluit spus) că, dintre felurile linii, cea curbă, înclinată, dreaptă și culcată sînt ale lui Saturn și, ca atare, așa trebuie să fie orientarea mișcărilor sale; cea dreaptă și perpendiculară, adică puternică și bine așezată, e a lui Marte, cea unduitoare a Lunii, cea oblică și în curmeziș a lui Mercur, punctul este al Soarelui, linia curbă e a lui Venus, iar cercul al lui Jupiter²³. Despre celelalte nu mai vorbesc, căci sînt lesne de aflat. La fel trebuie considerate și figurile geometrice în această privință. Căci Pitagora, Platon, Alcinos, Calcidius, Macrobius și Apuleius²⁴ au atribuit

²² AGRIPPA, *op. cit.*, I, 30, 62: „Iar dintr-o vegetale, tot ce poartă fructe este de la Jupiter, tot ce poartă flori de la Venus, tot ce are sămînță și coajă e de la Mercur, iar toate rădăcinile sînt de la Saturn și tot lemnul de la Lună”. (Cfr. CIARDI, p. 340, n. 16)

²³ Aceste indicații par în general legate de forma semnelor planetare.

²⁴ Lomazzo enumeră principalii comentatori ai dialogului *Timeu* de PLATON, unde acesta expune teoria formării celor patru elemente din raporturi geometrice (53 c—56 b). Pitagora a fost asociat ca predecesor al acestor teorii matematice. Platon vorbește despre patru corpuri geometrice derivate din triunghi, care au stat la baza formării celor patru elemente: tetraedrul (piramida) este baza focului, octaedrul a aerului, icosaedrul a apei și cubul a pămîntului; și „mai rămînea o singură și ultimă combinație, de care Dumnezeu s-a folosit pentru Tot”. Descrierea concordă cu cea a lui Platon, doar ultima cifră variază. Ciardi menționează că Lomazzo s-a inspirat din L. PACIOLI, *De div. prop.* cit., cap. V, alterînd terminologia deja alterată de acesta: el folosește formele

pămîntului, adică lui Saturn, primul cub cu opt unghiuri solide, cu douăzeci și patru de planuri și șase baze; focului, adică lui Marte, i-au atribuit piramida cu patru baze triunghiulare și tot atîtea unghiuri solide și cu douăsprezece planuri; aerului, adică lui Jupiter, octaedrul cu opt baze triunghiulare, șase unghiuri solide și douăzeci și patru de planuri; apei, adică Lunii, icosaedrul cu douăzeci de baze, douăsprezece unghiuri solide și șasezeci de planuri; în sfîrșit Cerului, dodecaedrul cu douăsprezece baze pentagonale, douăzeci de unghiuri solide și șasezeci de planuri. De aici se poate înțelege însemnătatea și îmbinarea compozițiilor între ele, prin care se nasc noi figuri și alcătuirii. Pornind de la aceste exemple se poate înțelege totul fără a vorbi mai pe larg, pentru că cei cu mintea ageră vor pricepe prin studiu orice din puținul pe care l-am spus. La fel se întîmplă și cu culorile, despre care se vorbește în cartea a treia și a șasea²⁵.

Pentru a ști în ce fel trebuie folosite toate aceste lucruri în orice împrejurare, să zicem de pildă că cineva ar dori să arate că un anumit lucru se va împlini cu timpul; el va închipui mai întîi obiectul potrivit acelei înfăptuiri, cum ar fi pentru război spada trasă din teacă, pentru muzică o liră, iar pentru literatură o carte; apoi va înfățișa instrumentul astrologilor, numit timp²⁶, reprezentîndu-l culcat, deoarece ține de Saturn și închipuie timpul, fiind, cum spuneam, o linie culcată, pe cînd celălalt instrument — fie spadă, liră sau carte — va fi făcut în picioare, pentru a arăta statornicia și puterea de înfăptuire sub influența lui Marte. În același chip, dacă vrem să arătăm că cineva nu poate împlini un anumit lucru, vom înfățișa obiectul respectiv culcat, iar întruchiparea timpului în picioare, deasupra, pentru a arăta astfel că și-a pierdut puterea de a înfăptui și că

octocedronte, idrocetronte (icosaedru), *dodracetronte*, pe care le-am tradus însă prin termenii corecți.

²⁵ A se vedea *Sumarul* anexat.

²⁶ Desigur simbolul clasic, clepsidra.

timpul nu mai este de partea lui, împiedicându-i împlinirea. Iar dacă vrem să arătăm că cineva este mai presus decît toți ceilalți într-o îndeletnicire oarecare, vom închipui instrumentul respectiv în picioare — cum ar fi spada sau scutul pentru război — spre a-i arăta puterea și biruința asupra altor obiecte de același fel, culcate în felurite chipuri, ca dovadă că ceilalți nu sînt la fel de tari și deci că meșteșugul lor nu se impune ca al lui, care este ca atare superior. Tot astfel, dacă cineva ar dori să înfățișeze un principe tiran care-și asuprește poporul, dat fiind că acesta e alcătuit din oameni săraci și supuși de tot felul, poate fi reprezentat prin animale mai slabe, de pildă cîrțițe, maimuțe, iepuri și altele, sfîșiate de unele mai puternice, cum ar fi țapul de către taur, vulpea de către lup, porumbelul de către vultur. Iar dacă, dimpotrivă, dorește să înfățișeze poporul răzvrătit prigonindu-și principele, va putea închipui un copac cu rădăcinile ridicate spre vîrf, smulgînd sau strivînd poamele (ce închipuie seniorii aflați sub semnul lui Jupiter), care cad doborîte: ele reprezintă zdrobirea principelui și înlăturarea stăpînirii sale, cu ajutorul rădăcinilor care sînt sprijinul și temeiul, așa cum sînt pentru principi popoarele aflate sub semnul lui Saturn. În felul acesta, mergînd din aproape în aproape, nu încape nici o îndoială că pictorul va putea închipui orice dorește, chibzuînd toate lucrurile cum se cuvine, după cum spuneam, și folosînd îniriurirea corpurilor cerești în măsura în care sînt stăpînite de ele. N-am vrut să vorbesc aici mai amănunțit despre toate acestea, atît pentru că sînt așa de numeroase încît ar umple o carte întreagă, cît și pentru că am arătat calea pe care pot fi închipuite cu înțelesurile lor.

Trebuie știut de asemenea că, cu ajutorul acestei științe, vechii egipteni așterneau prin figuri toate conceptele minții lor, așa cum facem noi prin litere; iar desene făcute după ele se află în multe

cărți, îndeosebi ale lui Oro Apolline și Pierio²⁷, ele numindu-se hieroglfe, adică tilcuri de sculpturi sacre. În acestea se vede cum egiptenii, vrînd să redea omul imperfect, alegeau animale imperfecte prin natura lor sub îniriurirea Lunii, ca broasca, a cărei formă este uneori perfectă pe jumătate, cealaltă parte fiind făcută ca pentru uscat, imperfectă și supusă apei (....)²⁸. Sau vrînd să înfățișeze de pildă curajul, furia și violența, pictau leul solar, care primește de la Soare curajul prin căldură, iar de la Marte furia și violența (care este de asemenea caldă). Și tot prin leu înfățișau puterea, legată la el de Marte. Dacă voiau să înfățișeze un priveghetor, alegeau tot capul de leu, datorită acestei însușiri a lui legată de Mercur, care primește de la Soare lumina și de la Marte puterea de a veghea. De asemenea tot prin leu închipuiau teama, datorită acelei părți din el supusă Lunii, care îl face ca atunci cînd dă cu ochii de alte animale să se sperie²⁹, dar apoi este ajutat de Soare, stăpînul lui, care îi dă curaj, de Jupiter care îi dă măreție, de Marte care îi dă furia, de Saturn care îi dă îndîrjire, de Venus care îi dă dorința de a-și înfrînge dușmanul, și de Mercur care-i aduce imbinarea armonioasă a acestor efecte, făcîndu-l să intreacă toate animalele. În

²⁷ Este vorba de HORAPOLLON, nume sub care s-a păstrat singura lucrare veche despre interpretarea hieroglifelor, scrisă în greacă prin sec. IV—V, *Hieroglyphica*. PIERIO VALERIANO (Belluno, 1477—Padova, 1560), erudit protejat de Iuliu al II-lea și familia de Medici, a întreținut raporturi susținute cu cei mai celebri umaniști ai timpului și este autorul unui tratat similar, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris*. Aceste lucrări au fost folosite de Lomazzo în ambele tratate.

²⁸ Exemplu luat din HORAPOLLON, *op. cit.*, 1538, p. 9 r (cfr. Ciardi, p. 341, n. 21). Fraza este confuză: „e nell'altra parte è come cosa terrestre, imperfetta e sottoposta all'acqua, cui mancando, anch'essa manca”.

²⁹ CIARDI menționează că în autorii amintiți mai sus capul de leu figurează ca simbol al vigilenței, dar nu și al fricii (p. 341, n. 22). Simbolismul astrologic al leului nu comportă nici el această interpretare, a cărei sursă rămîne necunoscută (ea figurează și în *Tratat*, p. 397). Pentru alte viețuitoare a se vedea cap. 58 din cartea a

încheiere, la fel se procedează și cu celelalte viețuitoare, care de asemenea au în ele toate aceste naturi, una fiindu-le însă proprie și principală, după cum le e dată de planeta lor și e slujită în măsură mai mică sau mai mare de toate celelalte, așa cum se poate observa din experiență. Ca atare vedem că unele animale nu atacă, iar dacă sint atacate se reped la celelalte fără un strigăt; sau altele atacă de la-nceput, iar apoi încep să strige, fiecare avind alt fel de a se purta, pe care trebuie să-l cercetăm amănunțit pentru a înfățișa cit mai grăitor în acest mod învăluit orice concept.

Același lucru se poate face cu posibilități sporite și prin membrele corpului, care au fiecare un anumit tile dat de planeta sau semnul lor³⁰. Astfel încit, dacă un membru atinge un anumit mădular înseamnă ceva, iar dacă atinge un altul înseamnă altceva, cu toate că în zilele noastre, datorită întunericului în care e învăluit meșteșugul, lucrul acesta este greșit înțeles, deși este la îndemina oricui vrea să-și dea cit de cit oste-neala³¹; de pildă, dacă gura venusiană sărută cuviincios mîinile solare, e semn de respect și dragoste curată, după cum este îngăduită sărutarea cuviincioasă a oricărei guri, pe cînd cea pătimașă trezește senzualitatea, aprinzînd inimile. Atingerea părților rușinoase — hărăzite celei de a treia Venere³² — cu mina solară, activă și cinstită, e îngăduită dacă se face de nevoie, dar din senzualitate este un lucru rușinos care nu trebuie văzut. Din această pricină cei mai mulți

³⁰ Simbolismul diverselor membre ale corpului este pe larg descris în *Tratat*, VI, 53—54, fără a repeta însă cele spuse aici. Corelația dintre astre și unele membre sau organe ale corpului provine din antichitate, de la caldeeni, fiind preluată și modificată de-a lungul veacurilor de gîndirea magică, în evoluția ei independentă de aceea a științelor.

³¹ Critica acestei lipse la artiștii moderni este formulată mai pe larg în *Tratat*, cap. 58.

³² Încă din mitologia greacă se făcea deosebirea între Afrodita Urania (dragostea ideală, pură), Pandemos (cea conjugală) și Apostrophia (cea necurată, lascivă); PAUSANIAS, IX, 16, 3—4.

se indeletnicesc cu asemenea lucruri în întunericul saturnian și nu la lumina Soarelui, care îi face să se rușineze, așa cum ne sugerează poezii cînd povestesc că el i-a descoperit pe Venus și Marte în păcat, arătîndu-i lui Vulcan și celorlalți zei³³.

CAPITOLUL XXXIII

Despre armonia și alcătuirea sufletului nostru și guvernatorii care au știut s-o redea în pictură

Filozofii din antichitate, care au înțeles și au deslușit de bună seamă alcătuirea necesară a sufletului nostru, numită armonie, au avut felurite păreri despre modul în care se naște și se împlinește această alcătuire. Dar pentru a nu mă întinde mai mult decît o îngăduie *Idcea* noastră, în care am hotărît să vorbesc pe scurt, nu voi aminti aici pe rînd toate aceste păreri, oprindu-mă doar la aceea a lui Mercur Trismegistul, a cărui înțelepciune au urmat-o mai întîi Brahmanii, iar după ei Empedocle, Pitagora, Platon, Hierocles, principele peripateticilor și alții care s-au apropiat mai mult de adevăr¹; și voi vorbi despre ea legat de reprezentarea frumuseții în pictură.

Această înaltă armonie e așadar acea frumusețe care se arată în multe feluri în corpul nostru și de la care se trag toate celelalte proporții și rînduiri ale alcătuirii, urmînd modul în care este propor-

³³ Legendă povestită pe larg de HOMER, *Odiseea*, VIII, v. 370 și urm.

¹ Însiruire ciudată de nume, considerată de Ciardi drept lista tradițională a celor șapte înțelepți, ce variază la diverși autori, identificînd chiar în Agrippa asocierea dintre Trismegist și „Iarchas Brachmanus” (*op. cit.*, I, 37, p. 57). Ceea ce nu explică însă înlocuirea acestuia cu platonicianul Hierocles, și mai ales includerea „principelui peripateticilor”, care nu poate fi decît Aristotel, frecvent citat și folosit în *Tratat*. Totuși acesta se pronunță categoric împotriva teoriei sufletului ca armonie, demonstrînd eroarea lui Platon și a lui Empedocle (*De Anima*, I, 4—5), fapt care face menționarea lui în acest context cu altă mai bizară.

ționat acest corp. De aici s-a născut acea îmbinare armonioasă care aduce ochilor noștri atita incintare. Așadar nu este de mirare dacă pictura, singura în măsură să ne redea această armonie, este atit de îndrăgită și prețuită de papi, împărați, regi și alți principii de seamă, care adună cu grijă și stăruință asemenea opere, îndeosebi cele legate de religie sau de război, încit nimic nu i-ar putea face să se lipsească de ele; vorbesc despre lucrările ieșite din mina celor mai mari maeștri ai artei noastre, care au deslușit cu multă pătrundere această înaltă armonie, pricepind că prin ea puteau realiza picturi nemuritoare. De aceea fiecare din ei și-a îndreptat toată grija și osteneala către înțelegerea cit mai desăvârșită a acestei frumuseți armonioase, îndeosebi Leonardo, Michelangelo și Gaudenzio, care au ajuns la cunoașterea proporției armonice prin muzică și prin cercetarea alcătuirii corpului nostru, dat fiind că acesta este și el alcătuit cu armonie muzicală, așa cum se arată în capitolul următor² și în alte locuri din cartea de față. Căci ei, ca oameni luminați și foarte învățați, au socotit că armonia sufletului este dată de buna cumpănire și proporție a virtuților și funcțiunilor sale, care sînt concupiscente, irascibile și raționale³, îmbinate în următoarea proporție: rațiunea se află în raport de octavă cu concupiscenta, și de cvartă cu irascibilitatea, iar aceasta e în raport de cvintă cu concupiscenta⁴.

² În capitolul XXXIV, dar mai ales XXXV.

³ Termeni folosiți de comentatorii lui Aristotel. Despre aceste componente ale sufletului pe care se bazează diferite virtuți se vorbește pe larg în tratatul lui ZUCCARO, I, XV, p. 362 — 363 în acest volum (și notele respective).

⁴ În original intervalele muzicale sînt menționate prin termenii moșteniți din tradiția pitagoreică, pe care i-am redat prin echivalenții lor mai cunoscuți: pentru octavă era *diapason*, pentru cvartă *diatesseron* și pentru cvintă *diapente*. Legătura între intervalele muzicale și temperamente se întilnește frecvent în concepția medievală și renașcentistă a „muzicii umane”, încă de la BOETIUS (*Inst. music.*, I, 9). În cazul de față, sursa este tot AGRIPPA, *op. cit.*, II, cap. 27—28, care face legătura între intervalele muzicale și planete. Cfr. CIARDI, p. 343, n. 3.

Cu asemenea reguli, oamenii aceștia care au fost mai presus decit niște simpli muritori, au reprezentat corpuri și mișcări desăvârșit proporționate și trăiri sufletești armonioase, dobîndind astfel renumele și gloria lor răsunătoare, din ce în ce mai vestite în lumea întreagă. Căci prin cercetarea la care au purces și prin practica pe care i-au adăugat-o, au ajuns să se asemene în felul lor cu guvernatorii cerești cu care s-au aflat într-o firească armonie și, pornind de la aceasta, au arătat lumii în mod fericit toate acele părți și frumuseți ale picturii ce le fuseseră hărăzite din plin de Dumnezeu, imitînd în modul cel mai minunat și desăvârșit natura și înfățișînd tot ce poate închipui mintea omenească⁵.

Ca atare vedem că lui Tițian i-a fost hărăzit, potrivit sufletului său, darul mișcărilor armonioase, de către ultima sferă sau corp ceresc, care e Luna, după propria ei armonie. De la ea a avut darul de a crește și a descrește luminile și umbrele la carnații și la orice se poate zugrăvi cu penelul, primind tot de la ea harul de a închipui priveliștile mai bine decit oricine în invențiuni minunate, și de a face portrete după natură. Mantegna a avut de la Mercur ușurința de a reda toate lucrurile după reguli armonice, iar pe lingă aceasta, și o iscusință deosebită. Rafael a avut de la Venus darul de a închipui femeile și copilele, fie cumînți, fie senzuale, atit de frumoase și atrăgătoare, încit parcă nici natura însăși n-ar putea face mai mult; și a avut de asemenea darul de a alcătui, a pătrunde și a înțelege tot ce a vrut, precum și

⁵ Lomazzo a preluat din literatura ermetică ideea că planetele sînt distribuitorii acelei „grații vii” care e frumusețea ce emană de la Dumnezeu, aplicînd-o în teoria personalității artistice. Prin cunoașterea influxurilor astrale și a propriei sale naturi, artistul va putea să reprezinte această frumusețe în opera de artă, care depășește astfel natura, pentru că nu se mai limitează la o simplă imitare sau corectare a acesteia, ci o modifică, adaptînd-o la principiile frumuseții universale, fapt în care constă și originalitatea operii. (Cfr. CIARDI, *Introd.*, p. XLV—XLVI)

harul de a da o deosebită noblețe și măreție portretelor sale, făcându-le mai frumoase și mai atrăgătoare decât modelul natural, cu care semănau totuși atât de bine, încît nu s-ar putea cere nimic mai mult; iar celelalte figuri ale sale, de tineri ca și de bătrini, au o expresie atât de vie și de armonioasă încît, neputînd-o reda prin cuvinte cum se cuvine, prefer să tac. Leonardo a primit de la Soare puterea de a intruchipa tot ce poate gîndi și imagina mintea omenească în cele șapte arte liberale și de a demonstra practic, prin desene, ceea ce alții n-ar fi putut nu să facă, dar nici măcar să priceapă. Lui Polidoro i-au fost hărăzite de Marte atitudinile năvalnice, crude, dirze, pline de furie și măreție, așa încît cel ce încearcă să descrie sau să redea cum se cuvine marea vigoare și agerime a figurilor sale din scenele de război reprezentate de el, precum și a celorlalte pe care le-a închipuit cu penelul său armonios, se simte din capul locului pierdut și neputincios. Lui Gaudenzio i-a fost dat de Jupiter darul de a alcătui cu simțul practicii și al religiei tot ce a ieșit de sub admirabilul său penel. În sfîrșit, Michel Angelo a fost înzestrat de Saturn pentru atitudinile concentrate, îngîndurate și statornice, redată în figurile sale cu atîta noblețe și măreție, încît sînt incredințat că nu se va găsi nimeni care să i se asemene decât pe departe. Dar cum atât despre el cît și despre ceilalți se vorbește în toată cartea, nu voi zăbovi mai mult asupra acestui aspect, ci voi vorbi despre ei doar cu privire la varietatea proporțiilor cerești ce le-au fost felurit insufflate, în penultimul capitol al lucrării de față. Despre această armonie cerească a stelelor a scris în termeni muzicali străvechiul Pitagora, caracterizînd mișcarea lui Saturn prin acordul doric, a lui Jupiter prin cel frigian și așa mai departe cu a tuturor celorlalte⁶. Așadar cine s-ar naște înzestrat cu darul acestor armonii ar fi

⁶ Sursa nu este miticul Pitagora, ci PLINIUS, II, 22, 3: „In ea Saturnum dorio moveri phongo, Iovem phrigio, et in reliquis similia“. (Cfr. CIARDI, p. 344, n. 5)

pictorul cel mai de seamă din cîți au fost și vor fi vreodată.

Acum voi continua să vorbesc despre proporțiile și reprezentările corpului omenească, iar apoi despre membrele sale egale între ele și armonios îmbinate, precum și despre atitudinile lor proporționate generate de suflet⁷. Ele au fost minunat redată de guvernatorii amintiți, întocmai ca și de grecii antici; ca atare tablourile și picturile acestora au fost aduse la Roma cu multă cinste și fală de către vechii romani, care le-au ținut la mare preț datorită frumuseții lor, după cum au lăsat scris cei mai mulți din autorii antici. Dar deși trecerea timpului și năvălirile barbare ne-au lipsit de ele, pictorii moderni nu prea au de ce să le simtă lipsa. Căci spre marea lor bine și noroc, se pot bucura din plin de operele celor șapte aștri ai artei noastre, care, avînd trupul și spiritul proporționate, au realizat în lucrările lor unele aspecte cu o asemenea măiestrie, încît și ei și ceilalți și-au pierdut speranța de a o mai putea atinge, oricît ar încerca prin toată iscusința meșteșugului și a minții lor. Iar dintre aceste opere ilustre am socotit că e cazul să amintesc aici cîte două sau trei mai însemnate și mai deosebite ale fiecăruia din ei, mai cu seamă în frescă și ulei, în care au dovedit, printre alte însușiri, o neobișnuită iuțeală și ușurință, după cum bine își poate da seama cine se pricepe.

Pentru a începe cu Buonarroto, amintim *Profetul Isaia*, aflat pe boltă deasupra *Judecății* sale la Vatican, și *Iona*, figuri mai mari amîndouă decât mărimea naturală; iar ca sculptură, *Fecioara cu fiul mort în brațe*, căreia i se spune *Fecioara Febrei*⁸. De Gaudenzio avem la Valdugia, într-o capelă de lingă piață, o *Fecioară cu pruncul în brațe* și sfinții Francisc și Gheorghe, iar la Varallo

⁷ Acestea sînt subiectele următoarelor patru capitole.

⁸ *Pietà*, aflată la San Pietro și numită astfel pentru că în 1517 a fost așezată în vechea sacristie, căreia i se zicea Cappelă della Vergine Maria della Febbre (cfr. CIARDI, p. 345, n. 6).

Răstignirea lui Cristos, pictură și relief, cu îngeri în racursiu care pling moartea Mintuitorului, apoi la Vercelli *Viața sfântului Rocco* în spitalul ce-i poartă numele⁹. De Polidoro este regina ce aduce o jertfă, înconjurată de alte figuri, pe fațada casei Gaddi din Roma, iar pe altă fațadă *Altea* înăbușită de scuturile soldaților¹⁰. De Leonardo este voioasa *Pomonă*, acoperită în parte de trei văluri, lucru foarte greu de pictat, pe care a făcut-o pentru Francisc I de Valois, regele Franței, iar la Milano, *Fecioara* din biserica San Francesco¹¹, apoi în sala Consiliului din Florența miraculoasa *Bătălie împotriva lui Attila*. De Rafael se află la Roma în biserica Sant'Agostino un *Profet* cu doi copii de o parte și alta, în biserica Pace *Sibilele*, la San Pietro in Montorio *Schimbarea la față*, *Portretul papei Iuliu al II-lea* la Santa Maria del Popolo și desenul *Judecății lui Paris* troianul asupra celor trei zeițe¹². Iar aici, dacă e să spu-

⁹ *Fecioara cu pruncul și sfinții Francisc și Gheorghe* este cunoscută doar din această mențiune a lui Lomazzo. Lucrările din Varallo, executate în 1528, există în situ. O frescă detașată de pe perete și destul de deteriorată, înfățișându-l pe Sf. Rocco, e tot ce a rămas din lucrările de la Spital (cca. 1530) și se păstrează la Muzeul Borgogna din Vercelli. (Cfr. CIARDI, p. 345, n. 7)

¹⁰ Ambele lucrări sînt amintite de VASARI, p. 663, care menționează că a doua se afla pe fațada palatului Spinola din Borgo Novo. Pictura reprezenta *Supliciuul Tarpeiei* (Lomazzo greșește), fiica guvernatorului cetății de pe Capitoliu, care, atrasă de bogățiile sabinilor, le-a dat drumul înăuntru, iar aceștia au omorât-o pe loc, înăbușind-o sub scuturi.

¹¹ În orig. *La Concezione della Vergine*, fiind vorba de celebra *Vergine delle Rocce* (*Fecioara între stînci*, Luvru; o replică la Nat. Gallery din Londra), numită astfel de Lomazzo probabil fiindcă a fost comandată de Confraternita della Concezione pentru capela Imaculatei la San Francesco din Milano, unde a rămas pînă în 1781. O *Pomonă* de Leonardo nu se cunoaște, iar *Pomona și Vertumnus* de la Staatliche Museum din Berlin e socotită opera lui Melzi. Pictura de la Florența este *Bătălia de la Anghiari* (menționată la p. 128). Cfr. CIARDI, p. 345, n. 9.

¹² *Profetul Isaia*, frescă din 1511—12, există în situ, ca și *Sibilele* de la S. Maria della Pace (1514). *Schimbarea la față* a fost expusă între 1523 și 1797 la San Pietro in Montorio. *Portretul lui Iuliu al II-lea* s-a pierdut, existînd

nem adevărul, a dovedit atîta măiestrie și în invențiune, și în conveniență, și în atitudini, încît sînt încredințați că, dacă ar fi trăit în vremea antichității, n-ar fi fost întrecut de vestiții pictori de atunci, ca să nu mai vorbim de cei din timpurile moderne. De Mantegna se află la Mantova *Triumful lui Cezar*, pentru care a fost făcut cavalier, iar la Belvedere în Roma, o capelă pictată pentru papa Inocențiu al VIII-lea, unde, pe lângă multe alte figuri, era *Isus botezîndu-se*¹³. În sfîrșit, de Tițian se află la Veneția o *Iudită* deasupra intrării la Fondaco dei Tedeschi și un *nud de femeie* tot pe aceeași fațadă, apoi un tablou cu *Venus dormind și satiri* care îi dezvălesc părțile cele mai ascunse, în timp ce în jurul ei alții mînincă struguri și rid parcă îmbătați, iar într-o priveștiște îndepărtată Adonis își vede de vinătoare; această pictură a rămas după moartea lui fiului său Pomponio. Mai este și o *Magdalenă rugîndu-se*, care a fost copiată pentru a fi trimisă unor principii și împărați, și de asemenea multe portrete, dar cel mai minunat făcut vreodată de mîna lui a fost acela al lui *Francesco Maria I duce de Urbino*¹⁴. Uzele din aceste opere le-am văzut eu însumi, iar altele mi-au fost lăudate de cei mai buni pictori și sculptori de astăzi. Și cum nu se află condei și nici minte omenească să-l poată slăvi cum se cuvine, m-am mărginit doar să amintesc lucrările, fără a le lăuda. Dar

însă multe replici. Desenul *Judecății lui Paris* este probabil gravura făcută de Marcantonio Raimondi. Cfr. CIARDI, p. 346, n. 10.

¹³ Pentru Mantegna, v. VASARI, p. 448. Pentru *Triumful lui Cezar*, v. n. 12 la p. 137. Frescele din Roma au fost distruse în 1780 pentru a face loc Muzeului Pio Clementino.

¹⁴ Frescele executate la Fondaco dei Tedeschi în 1508—1509 sînt descrise de DOLCE, p. 336. Ele s-au deteriorat curînd din cauza climei, dar în 1967 au fost recuperate o serie de fragmente și duse la Galeria Academiei. Descrierea tabloului cu *Venus dormind* nu corespunde cu nici una din picturile cunoscute. Există diverse *Magdalene* cu replici și copii, dar din lipsă de amănunte nu poate fi identificată. *Portretul ducelui de Urbino*, pictat prin 1536—38, se află la Galeria Uffizi din Florența.

după ele nu vreau să trec sub tăcere picturile minunate proporționate ale lui Bramante, cărora el le-a dat lumini atât de viguroase și bine cum-pănite cu umbrele și penumbrele, încît pe lângă ele natura însăși rămîne rece și uscată, după cum se vede în *Cristos legat la stîlp*, care se află acum în biserica din Chiaravalle, aproape de Milano, și pe fațada casei Pirovani din Milano la Poarta de Răsărit, unde figurile au o asemenea măreție și expresie, încît toți pictorii pot rămîne uimiți și tulburați, pierzîndu-și nădejdea de a-l putea ajunge vreodată. Ele întru-chipează Padul, închi-puit ca un rege, deoarece este în fruntea tuturor celorlalte riuri, ținînd în mîna stîngă cornul abun-denței iar în dreapta bastonul cu ulciorul în vîrf, și pe Amfion care cîntă la liră. Mai sînt două figuri așezate, una din ele fiind Ianus, întemeie-torul Genovei, ținînd într-o mînă posesiunile ei, iar cealaltă e personificarea Italiei, un nud cu bastonul în mînă, fiind mai presus decît toate stăpînirile și provinciile ¹⁵.

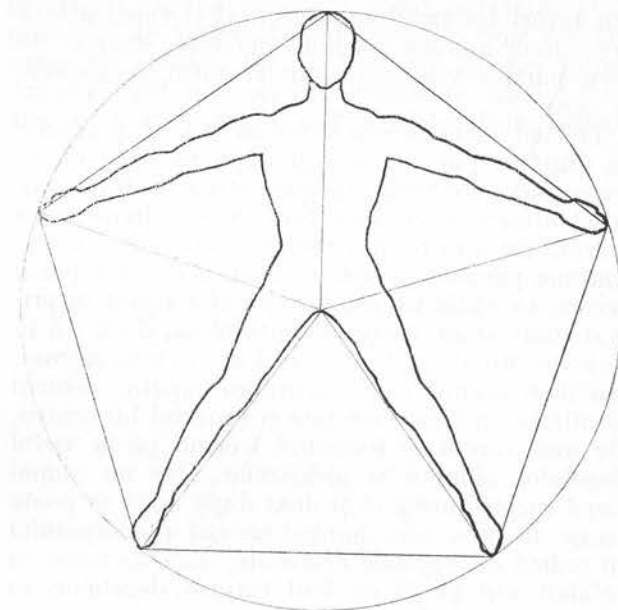
CAPITOLUL XXXIV

Despre proporțiile corpului omenesc și cum după ele s-au luat toate lucrurile făurite de om

Corpul omenesc, care este o operă desăvîrșită și minunat de frumoasă, făcută de atotputernicul Dumnezeu cu o înaltă socotință după ase-măna-re chipului său, a fost numit mica lume ¹, deoa-rece cuprinde în sine, într-o alcătuire perfectă și o armonie fără cusur, toate numerele, măsurile,

¹⁵ *Cristos legat la stîlp* se află la Galeria Brera din Milano. Picturile de pe fațada palatului Pirovani, astăzi Silvestri, sînt amintite de VASARI, ed. Ciaranfi, VI, p. 103, drept opere ale lui Bramantino, executate la palatul Scaccabarozzo. Pictura foarte deteriorată a fost detașată și transportată la Museo del Castello (cfr. CIAR-DI, p. 347, n. 13). Descrierea dată de Lomazzo este confuz formulată.

¹ A se vedea n. 1 la p. 56.



Figuri geometrice construite pe baza proporțiilor umane

greutățile ², mișcările și elementele. Ca atare, în primul rînd după el și după membrele sale, iar nu după alte plămădiri ieșite din mina Domnului, s-a luat rînduiala și modelul pentru alcătuirea templelor, teatrelor și a tuturor clădirilor cu părțile lor, cum sînt coloanele, capitellurile și altele asemenea, canalele, corăbiile, mașinăriile și orice fel de obiect făcut de om ³. Astfel Dumne-

² Formulă frecventă, existînd atît în Biblie, cit și în filozofia greacă: *Înțelep. lui Solomon*, 11, 21: „Ci toate le-ai orînduit prin număr, măsură și greutate”. PLATON, *Republica*, X, 11, 2.

³ Precept clasic, avînd ca izvor principal VITRUVIU, III, 1. A se vedea în *Sumarul* anexat titlul cap. 30 din cartea I-a. Tot acolo se află și exemplul arcei lui Noe (menționat și aici), astfel explicat: „Căci așa cum corpul omenesc are în lungime trei sute de minute, în lățime cincizeci și în înălțime (sic = grosime) treizeci, tot astfel arca a avut în lungime trei sute de coți, în lățime cinci-
243 zeci și în înălțime treizeci” (*Facerea*, 6, 15).

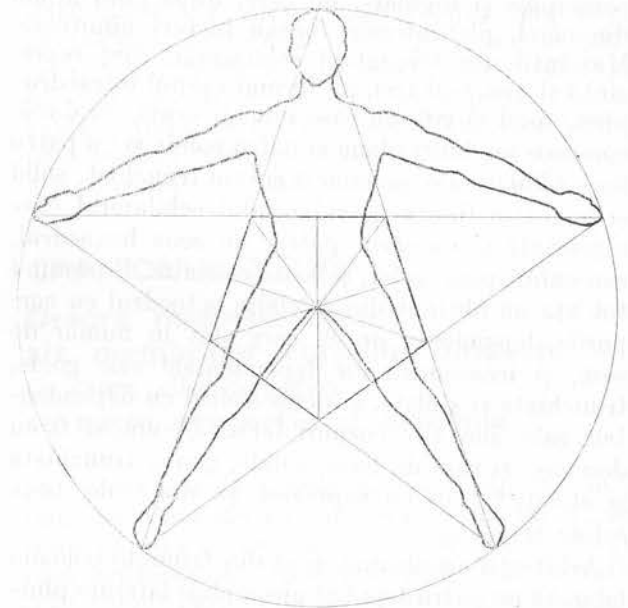
zeu însuși l-a învățat pe Noe să-și construiască arca după măsura corpului omenesc, despre ale cărui părți se vorbește în tot *Tratatul*, acolo unde se cere.

Trecind acum la ceea ce vreau să arăt, și anume că după corpul omenesc și după pozițiile lui se formează toate corpurile geometrice — după care se alcătuiască apoi toate formele — e limpede că măsura lui e în primul rând rotundă, căci din rotunjime porcedea și prin ea se încheie, cum poate oricine să vadă. Ca atare după el s-a luat în primul rând cercul, datorită faptului că, dacă stă în picioare, drept, cu brațele ridicate și bine întinse, așa încît minile să fie deasupra capului, centrul se află în ombilic, care este și propriul lui centru. De aici, cercul se formează trecind pe la virful degetelor minilor și picioarelor. Dar nu numai după corpul întreg ci și doar după mîna se poate trage un cerc, căci, punînd un virf al compasului în palma cu degetele desfăcute, dacă se trece cu celălalt virf pe la capătul tuturor degetelor, se obține un cerc ⁴.

În al doilea rând, după corp s-a luat forma pătrată, care se obține dacă stă drept în picioare cu brațele desfăcute, căci atunci centrul lui se află în pubis și unghiurile sînt egale ca și laturile. Iar dacă din același centru se va trage un cerc pornind din creștetul capului, cu brațele întinse în jos așa încît să atingă circumferința cercului și cu picioarele depărtate tot pînă la această circumferință, cercul respectiv va închide un pentagon perfect. Căci de la un picior la celălalt va fi o cincime, de la acesta pînă la mîna o altă cincime, și la fel de aici pînă în creștet. Apoi dacă se va trage o linie de la o mîna la cealaltă, una de la mîna dreaptă la piciorul stîng și alta de la stînga la piciorul drept și cite una de la fiecare picior pînă

⁴ CIARDI notează (p. 348, n. 2) că, deși Lomazzo cunoștea atît operele lui Dürer legate de canoanele proporțiilor corpului omenesc, cît și lucrarea lui Vitruvius, amplu ilustrată de comentatorii din '500, a reproduș literal toate aceste paragrafe după AGRIPPA, *op. cit.*, II, 27, p. 265, 266, 268—271.

în creștet, se va forma în jurul pubisului prin punctele de intersecție ale acestor linii nu alt pentagon perfect. Iar din măsurile acestea și nu din altele l-au luat cei din antichitate. Apoi tot de aici au luat și triunghiul echilateral în același



Figuri geometrice construite pe baza proporțiilor umane

fel, căci de la un călcîi la celălalt este aceeași distanță ca și de la fiecare călcîi pînă la ombilic, și ca atare se formează trei laturi egale între ele. Iar patrulaterul echilateral a fost luat tot după măsurile corpului nostru, dar din altă poziție, adică stînd cu picioarele cît se poate de depărtate, cu brațele ridicate și desfăcute, așa încît să fie de la unul la altul cît este de la virful unui picior pînă la celălalt. Ca atare mijlocul lui va fi în ombilic, care poate totodată să fie centrul unui cerc, a cărui circumferință va atinge virfurile

mîinilor și ale picioarelor; iar în felul acesta s-a scos și cercul perfect.

Din asemenea măsuri au închipuit geometrii și matematicienii nu numai cercul, hexagonul, octogonul și alte figuri plane, dar și primele [corpuri]⁵ principale și regulate, cu care, după cum aflăm din cărți, platonicienii făceau lucruri uimitoare. Mai întîi din triunghiul echilateral, care reprezintă și numărul trei, au format corpul tetraedric, plan, solid și gol, cu șase muchii egale, cu douăsprezece unghiuri plane și patru solide și cu patru baze echilaterale, precum și corpul trunchiat, solid și gol. Din figura patrulaterului echilateral, care reprezintă și numărul patru, au scos hexaedrul, sau cubul plan, solid, și toate celelalte. Procedind tot așa au obținut din celelalte octoedrul cu corpurile dependente de el, care sînt în număr de șase, și icosaedrul, cu dependentele sale goale, trunchiate și stelate, și dodecaedrul cu dependentele sale, sau alte corpuri felurite, cum ar fi cu douăzeci și șase de baze, solide, goale, trunchiate și stelate⁶, sau cu șaptezeci și două de baze solide și goale.

Arhitecții au obținut și ei din triunghi-coloana laterată cu patru fețe⁷ și piramidele laterate pline și goale. Iar din pentagon, figură care reprezintă și numărul cinci, au făcut coloana laterată cu cinci fețe și piramida. Din figura hexagonului, care reprezintă și numărul șase, au făcut coloana

⁵ Completare făcută în ed. Ciardi.

⁶ În orig. *elevati*; am folosit un termen legat de doctrina platonică, potrivit căreia fiecare corp poate să se prezinte sub trei forme: simplă, stelată și trunchiată (ele putînd fi pline sau goale). De asemenea am tradus prin octoedru și icosaedru termenii *ottacedron* și *ottocedron* (pe care la p. 231 le numise *octocedron* și *idrocedron*). Ca și în cap. XXXII, această enumerare ce cuprinde diferite erori, este luată confuz după PACIOLI, *De div. proport.*, cap. 53—54. (Cfr. CIARDI, p. 349, n. 4).

⁷ Am păstrat termenul din original, *laterata* însemnînd o coloană prismatică.

laterată cu șase fețe, iar din cerc, care este numărul zece, coloana rotundă și de asemenea piramida fără fețe cu sfera solidă⁸.

În sfîrșit, pentru a încheia, în corpul omenesc se găsesc și toate proporțiile literelor — vorbesc despre cele antice — care sînt lipsite de grație dacă nu-și iau forma după acesta, cum poate oricine să-și dea seama. Astfel litera *a* este luată, ca și toate celelalte, după pătrat și rotund, iar piciorul mai gros este luat după picior, iar cel subțire, după față. În sfîrșit, de la corpul omenesc se trag toate măsurile cîte se pot închipui, așa cum am scris mai pe larg în Tratat⁹.

CAPITOLUL XXXV

Despre măsurile egale ale membrelor corpului omenesc și cum din acestea se naște proporția și armonia

Așa cum toate numerele își iau începutul de la unu, iar linia derivă din punct, tot astfel, dat fiind că fața e cea mai importantă din întregul corp omenesc deoarece oglindește trăirile sufletești (drept care se și lasă descoperită), după ea se iau măsurile corecte și proporționate ale tuturor celorlalte părți ale corpului¹.

Mai întîi, fața cuprinde trei spații egale: primul începe la marginea frunții, unde e rădăcina părului, și coboară pînă între sprincene la rădăcina

⁸ Cu alte cuvinte, conul. Raportul dintre cerc și numărul zece e inspirat din AGRIPPA, *op. cit.*, II, 12 și 23 (cfr. CIARDI, p. 349, n. 5).

⁹ Cartea I-a, îndeosebi cap. 23 și 30. Legătura dintre forma literelor și forma omului datează din antichitate. Ciardi menționează în această privință lucrările lui Alhazen, Francesco Giorgi, Luca Pacioli.

¹ Sursa de bază a proporțiilor omenesti este, după cum s-a spus, VITRUVIU, III, 1, care ia ca unitate de măsură fața (corpul de 10 fețe) și o împarte în cele trei porțiuni egale, cum se va spune mai jos.

nasului; al doilea este de aici pînă la virful nasului; al treilea pînă la marginea bărbiei. Partea de sus a capului, cu prima parte a feței, este lăcașul înțelepciunii; a doua e hărăzită frumuseții; în partea a treia sălășluiește elocința după părerea filozofilor antici ².

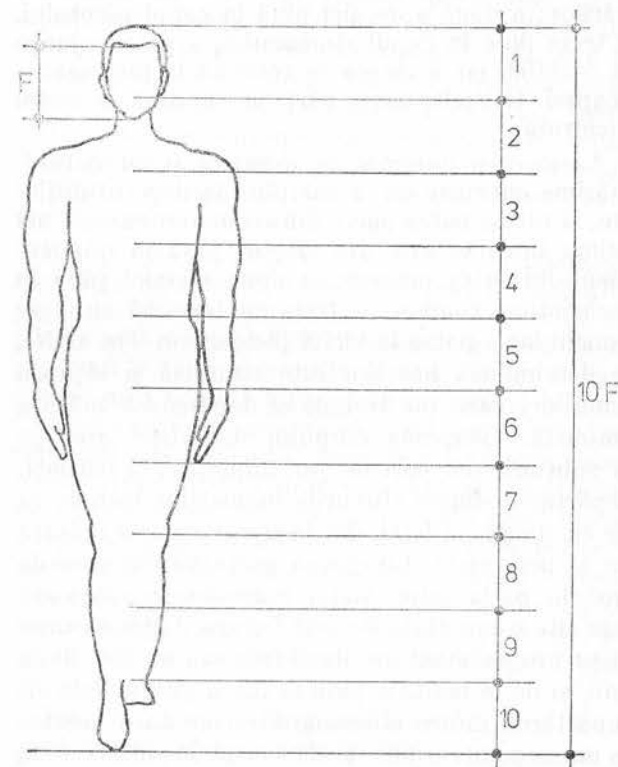
Trecînd acum la măsurile amănunțite ale corpului omenesc, un picior este cît lățimea mijlocului, șase palme fac un cot, iar patru fac un picior; patru degete fac o palmă, iar toată lungimea omului este de douăzeci și patru de palme, de șase picioare și de nouăzeci și șase de degete ³. Picioarul unui trup robust și bine legat este a șasea parte din corp, iar la cei înalți este a șaptea, după cum spun Varro și Gellius ⁴. Corpul omenesc nu poate depăși înălțimea de șapte picioare. Capul omului, de la bărbie pînă în creștet, este a opta parte din corp, și tot atît e de la cot pînă la umăr. De la ombilic pînă la testicule este tot a opta parte. Nouă fețe alcătuiesc un om robust și proporționat: căci pînă la bărbie este o față, de la furca gîtului sau capul pieptului pînă deasupra stomacului este alta, iar de aici pînă la ombilic este a treia, apoi pînă la pubis încă una, de aici pînă la genunchi sînt două, iar pînă la gleznă alte două; care toate la un loc fac opt, însă de la frunte pînă în creștet, de la bărbie de-a lungul gîtului pînă în capul pieptului, și de la gleznă pînă la talpa picio-

² Precizarea se află la GAURICO, *De sculptura*, Florența, 1504, și se găsește și la DOLCE, p. 299. Deși măsurile amintite în acest capitol, ca și analogiile dintre diverse proporții figurează în lucrarea lui Gaurico, Ciardi menționează că tot restul capitolului de față e inspirat din AGRIPPA, *op. cit.*, II, 27. Lista măsurilor este în bună parte aceeași la PINO, p. 190—192 și DOLCE, p. 299.

³ VITRUVIU, *loc. cit.*

⁴ Operele lui MARCUS TERENTIUS VARRO (110—27 î.e.n.) s-au pierdut aproape toate, însă multe din ideile și informațiile acestui fecund scriitor de o vastă erudiție enciclopedică au fost consemnate de autori ulteriori. Unul din ei este AULUS GELLIUS (sec. II), mențiunea de față aflîndu-se în *Noctes atticae*, III, 10. CIARDI menționează însă (p. 350, n. 2) că sursa lui Lomazzo e tot AGRIPPA, care a transcris acest fragment; *op. cit.*, II, 27, p. 272.

rului sînt trei spații care alcătuiesc a noua față. Și cum această figură are cu brațele desfăcute tot atîta cît și în lungime, se cere să lămurim și această împărțire.



Proporția vitruviană a corpului bărbătesc de zece fețe

Începînd așadar de la umeri și coborînd de-a lungul cotului pînă la prima încheietură a degetelor, iar dedesubt, de la subțiori pînă la ultima parte a palmei, unde se termină degetele, sînt cîte trei fețe de fiecare parte, ceea ce face șase. Apoi degetele celor două mîini fac încă o față, deci sînt șapte. A opta și a noua, adică încă două

fețe, se cuprind de la un umăr la celălalt. O înălțime mai mare a corpului, care o întrece pe cea arătată aici, este cea de zece, fiind cea mai apreciată, iar în măsura ei fața se cuprinde de zece ori. Prima începe în creștet și se termină la baza nărilor; a doua e de aici până în capul pieptului, a treia până în capul stomacului, a patra ajunge la ombilic, iar a cincea se termină la încheietura coapsei. Celelalte cinci părți se termină la vârful piciorului.

Acest corp minunat se măsoară și cu cotul⁵, mărime cuprinsă de la cot până la degetul mijlociu, și este a patra parte din corpul omenesc. Căci prima lungime este din creștet până în mijlocul pieptului între mamele, a doua de aici până la încheietura coapsei, a treia se termină sub genunchi iar a patra la vârful picioarelor. Tot astfel, în deschiderea brațelor este cuprinsă și lățimea umerilor, care nu trebuie să depășească măsura amintită. Grosimea corpului desăvârșit are, pe la subțiori, doi coți de jur împrejur; la bărbați, depărtarea dintre sfircurile mamelelor trebuie să fie cât lungimea feței, dar la femei această măsură nu se potrivește. Lungimea porțiunii cuprinse de ambele părți între vârful mamelei și subțioară este cite o jumătate de față fiecare. Lățimea unui piept proporționat are două fețe sau un cot, după unii, și de la mamele până la furca gitului este cit depărtarea dintre sfircurile lor; iar dacă acestea se unesc printr-o linie și ducem în sus altele două până la furca gitului, obținem un triunghi echilateral. La această statură înaltă, piciorul nu poate depăși a șaptea parte din lungime; drept care diametrul grosimii proporționate a corpului nu trece de un picior. De la cot până la încheietura minii și de la mijlocul pieptului până la marginea

⁵ La Vitruviu există cinci unități de măsură pentru proporțiile omenești: capul (a opta parte din înălțime), fața (a zecea parte), cotul (a patra parte), piciorul (talpa, a șasea parte), palma (a douăzeci și patra parte).

de sus a buzelor, precum și din același punct al pieptului până la scobitura buricului este aceeași depărtare. Apoi de la talpa piciorului până la mușchiul gambei e tot atît ca de aici până la rotula genunchiului. Iar toate aceste părți sînt cit o șeptime din corp. Mărimea capului măsurată cu un fir pe la marginea de sus a frunții până la ceafă, unde se termină rădăcina părului, sau dintre sprincene, de la rădăcina nasului, peste creștet până unde începe ceafa, este egală în amindouă cazurile cu lățimea pieptului de la un umăr la altul, reprezentînd întotdeauna a cincea parte din statura omului în lungime și lățime.

Dar pentru ca pictorii și sculptorii să înțeleagă mai bine cum trebuie luate proporțiile amintite până aici și cele arătate mai departe, trebuie să știe ce este *anima*, adică linia care coboară de la cap până la tălpi prin mijlocul corpului, și de asemenea prin brațele întinse, de la o mină la alta. Căci pe ea își va însemna pictorul, potrivit măsurilor date și convenite, încrucișarea diametrelor, fiindcă trăgînd de-a dreptul conturul membrelor nu va face nimic. Iar pentru a învăța acest lucru, va privi figurile desenate în *Simetria* lui Dürer⁶, unde va afla linia ce trece prin mijlocul figurii, care este *anima* ei. La fel își va însemna și sculptorul pe un băț locurile diametrelor, trăgînd apoi pe circumferința membrelor circumferințele proporționate.

Trecînd acum la lungimea corpului, mai întîi, dacă brațele sînt ridicate în sus, cotul ajunge în dreptul creștetului. Și ca să amintim alte măsuri egale între ele, cit este de la bărbie până în capul pieptului atîta e și lățimea gitului⁷; cit este din capul pieptului până la ombilic, atîta e și circumferința gitului; cit e de la bărbie până în creștet, atît e și lățimea mijlocului, dar în grosime, din

⁶ *Vier Bücher von männliches Proportion*, Nürnberg, 1528, publicată în același an în latină cu titlul *Alberti Dureri clarissimi pictoris et geometrae de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri*.

⁷ Diametrul (*Tratat*, I, 6, p. 45).

ombilic până la spate este o față; de la bărbie până la măruș lui Adam este cit de la nas până la bărbie și de la beregată până la baza gitului. Scobitura ochilor, la cercul dinăuntru, este cit proeminența nasului și cit porțiunea dintre buza de sus și vârful nasului, aceste trei părți fiind egale. Depărtarea dintre ochi este cit lungimea fiecăruia din ei, și tot atit e și lățimea nasului. Dacă luăm un compas și îi punem un virf pe nas iar cu celălalt înconjurăm marginea sprincenelor până la marginea urechilor⁸, aflăm lățimea precisă a feței. De la unghia arătătorului până la ultima lui încheietură și de aici până la încheietura minii cu brațul pe partea de deasupra, iar pe partea de dedesubt de la unghia degetului mijlociu până la încheietura lui și de aici până la capătul palmei sint proporții egale. Falanga cea mare a arătătorului are înălțimea frunții, iar până la unghie are aceeași mărime, ca nasul, fără a pune însă la socoteală mica porțiune dintre sprincene și nas. Prima falangă și cea mai mare a degetului mijlociu este egală cu porțiunea dintre bărbie și nas. A doua falangă e cit de la gură până la bărbie, iar a treia, cit de la buza de sus până la nas. Palma întreagă e cit toată fața. Falanga mare a degetului mare e cit deschiderea gurii, iar atita cit este de la bărbie până la marginea buzei de jos e și de la aceasta la nas. Unghiile sint fiecare jumătate din ultimele falange, care se numesc *onichios*⁹. De la îmbinarea sprincenelor până la coada ochilor este tot atit cit de aici până la urechi. Înălțimea frunții, lungimea nasului și mărimea gurii sint egale. La fel lățimea palmei și aceea a piciorului, iar înălțimea călcîiului până la tendonul gleznei este egală cu lungimea labei. De la tendonul gleznei până la talpă este tot atit cit e lățimea gambei. De la marginea de sus a frunții până între ochi și de aici până la baza nasului iar de aici până

⁸ Este evident o greșeală de exprimare, deoarece distanța de la vârful nasului până la urechi este mult mai mare, depășind linia sprincenelor.

⁹ În greacă.

la bărbie sint părți egale. Cele două sprincene imbinat cuprind tot ochiul, iar semicercurile urechilor cuprind gura deschisă; ca atare circumferința ochilor, a urechilor și a gurii deschise este aceeași¹⁰. Distanța între ochi se împarte în trei porțiuni, cele două laterale fiind ale ochilor și nasului, iar cea din mijloc cuprinde mijlocul nasului. Între mijlocul capului¹¹ și genunchi mijlocul este în ombilic. Din capul pieptului până la nas, mijlocul este la beregată. Din creștet până la bărbie mijlocul e în dreptul ochilor. De la nas până la bărbie mijlocul e la buza de jos, iar a treia parte din această distanță e de la nas până la buza de sus. Grosimea gambelor, coapselor, brațelor, degetelor și cotului, atit pe deasupra cit și pe dedesubt, atit la coapsă cit și la gambă, trebuie să fie cit e lățimea și adîncimea respectivelor membre¹².

Pe lingă aceasta, toate măsurile corespund între ele prin felurite proporții și concordante armonice [...]¹³. Căci proporția între capul întreg și trunchi sau piept este sescvioletavă. Între trunchi și gambe până la tălpi, este sescvioletă¹⁴. Între piept, începînd de la git până la ombilic, sau șale, sau pîntec și capătul de jos al trunchiului sau

¹⁰ Pînă aici autorul a reprodus cele spuse în *Tratat* (loc. cit.). Fraza următoare nu figurează însă și este confuză: „La distanza dall'un occhio all'altro è divisa in tre parti, le due dalle parti sono degli occhi e del naso, e quella di mezzo occupa la parte di mezzo del naso”.

¹¹ Mai clar în *Tratat*: de la nas pînă la genunchi.

¹² Frază confuză, care de asemenea lipsește în *Tratat*.

¹³ Pasaj confuz, pe care nu l-am putut traduce coerent: „Perciò che il dito grosso, il qual è detto pollice, al braccio nel fin del pesce, appresso il polso, e la giuntura della mano in misura circolare è in proporzione doppia sesquialtera, contenendo quella due volte e mezza, come cinque a due. Da quello alla congiunzione del braccio nel pesce, vicino alle spalle, triplicata la grandezza della gamba co'l braccio, ha proporzione sesquialtera, come del tre al due. E la medesima proportion è di tutto il collo alla gamba” (p. 352).

¹⁴ Sescvioletavă = $9/8$; sescvioletă = $4/3$; mai jos, sescvioletă = $1 \frac{1}{2}$.

pieptului este dublă. Lățimea șoldurilor față de lățimea coapselor este sescvialteră. Între cap și gât este de trei ori, iar între cap și genunchi e întreită¹⁵; lățimea frunții de la o timplă la alta este de patru ori înălțimea ei. Acestea sînt măsurile ce își răspund una alteia și prin care membrele corpului omenesc — după înălțimea, lungimea, lățimea și grosimea lor — se potrivesc între ele, fiind împărțite toate prin felurite proporții, din care se naște o mare armonie¹⁶.

Dar oprindu-mă aici cu enumerarea acestor proporții indoite și întreite, socotesc că e timpul să vorbesc despre elemente și corespondențele lor armonice.

CAPITOLUL XXXVI

Cum se întrepătrund proporțiile între ele dînd naștere atitudinilor și mișcărilor noastre

Rămîne ca acum să dovedesc cît de necesară este, pentru a da corpurilor atitudinile cele mai potrivite, cunoașterea mărimii sau micimii fiecărui trup, așa cum am arătat mai sus și cum se explică în cartea întâia și a șasea din Tratat¹. Căci din această cantitate a corpului rezultă fru-

¹⁵ În orig. *tre volte... triplicato*.

¹⁶ Privitor la aceste repetate referiri la muzică, CIARDI dă în *Introducere* (p. XXXII, n. 86) următoarea explicație: „Alături de cunoscuta teorie despre *ut pictura poesis*, se dezvoltă alta analogă despre *ut ars musica pictura*, ale cărei prime mărturii apar tocmai în mediul lombard... Merită menționat că, pentru pictură, comparația cu muzica avea aproape aceeași semnificație ca și aceea — folosită pînă la abuz — cu poezia: o înnobila (căci poezia și muzica erau *ab antiquo* considerate arte liberale) și oferea posibilitatea normativă a unor reguli fixe și precise“.

¹ I, cap. 3, p. 38 și urm.; VI, cap. 3, p. 248.

mușetea sau urîțenia², potrivită cu acțiunile pe care le îndeplinește corpul respectiv, ceea ce se datorește înbinării proporțiilor între ele; reguli pe care le-au înțeles în antichitate marii artiști ai mișcării, cunoscînd fără greș atitudinile fiecărui membru după forma lui.

În capitolul de față vom vorbi despre proporțiile cele mai însemnate și efectele lor, ele fiind foarte necesare acestei arte, deoarece cu ajutorul lor se pot cunoaște orice trăiri și atitudini am dori. Iar pe temeiul acestei cunoașteri se ajunge la alcătuirea unor corpuri potrivite naturii lor, așa încît il vom recunoaște pe Iuda cu chip de trădător, pe Petru plin de îndrăzneală și pe învățătorul lor, Isus Cristos, deosebit de ceilalți, și mai cu seamă de evreii cei răi care îl răstignesc. Cu această rînduială vom putea da corpurilor toate celelalte variații și deosebiri. Ceea ce nu înseamnă că un anumit personaj trebuie reprezentat întotdeauna în același chip, de pildă întotdeauna crud, așa cum e pictat Pavel cînd îi persecuta pe creștini: dat fiind că după ce s-a botezat și-a schimbat firea, la fel va trebui să i se schimbe și aspectul membrelor, nu ca să devină din lungi, scurte, sau din subțiri, groase, ci să-și piardă atitudinile de cruzime, care sînt date de unghiurile dintre membre și de poziția acestora. Ca atare ele vădesc întotdeauna prin mișcările lor cruzime și răutate, așa cum se vede și la tilharii de codru, care, cîtă vreme duc acest fel de viață, au o înfățișare întunecată și ursuză, cu unghiuri colțuroase. Dar dacă se leapădă de ea și se dau pe brazdă, chipul li se înseninează și li se descleștează membrele, așa încît înfățișarea lor devine mai blajină, mai deschisă și mai plăcută. Iar pe același temei poate fi zugrăvit și Cristos la Judecata de apoi, vădînd o asprime imbinată cu maiestatea, ca un judecător neinduplecat și totodată îndurător, închipuindu-i toate trăsăturile potrivit cu această atitudine, astfel încît, de pildă, ochii lui blînzi să cate

² După cum se vede, aici Lomazzo abandonează total teoria ficiniană a frumuseții (v. n. 32 la p. 192).

cu asprime, fruntea îngindurată să se încrunte, procedînd deopotrivă cu toate celelalte părți. În același fel se pot alcătui și proporțiile lui Marius din Arpino³, cu chipul crîncen și înfricoșător chiar și la petreceri, iar în războaie ori măceluri atît de crunt, încît nu se află și nici nu se poate închipui ceva mai cumplit și mai întunecat, făcînd din ochii lui cruzi oglinda cruzimii însăși, și din sprîncenele-i innegurate oglinda beznei și a spaimii. Iar toate mădulele lui vor fi închipuite la fel de crunt și de înfricoșător, așa încît o figură cu chip și membre plăcute nu și-ar putea găsi locul alături de el.

Cel ce va ști să respecte aceste proporții poate fi încredințat că și-a însușit ceea ce trebuie pentru a face să izvorască din ele tot ce e bun și frumos în artă⁴, căci pe asemenea temeuri se poate înfățișa varietatea însăși a firilor și a simțămintelor, a chipurilor, a sufletelor și a oricăror însușiri sau trăiri ale figurilor reprezentate, așa cum le-au respectat pictorii din antichitate la Castor și Pollux; căci deși aceștia se născuseră gemeni, ei i-au înfățișat înzestrați din fire unul pentru luptă, iar celălalt pentru iuteală la fugă, lucru pe care nu l-ar fi putut realiza decît prin stăpînirea acestei cunoașteri. Și tot cu ajutorul ei, cînd voiau s-o reprezinte pe Venus tulburată, imbinau frumusețea membrelor cu voluptatea; iar cînd doreau s-o picteze blîndă și voioasă, așa o făceau, stîrnindu-le privitorilor o mare incintare, după cum se poate vedea la numeroasele sale statui rămase din antichitate, a căror alcătuire și ex-

³ Marius Caius, născut lingă Arpinum (156—86 î.e.n.), om politic și general celebru, care s-a ilustrat în diverse războaie externe (cu Iugurtha și triburile germanice) și interne (împotriva rivalului său, Sylla), a dovedit cu timpul o cruzime crescîndă.

⁴ PANOFISKY remarcă (*op. cit.*, p. 46) că tocmai „în această epocă în care e apărută cu atîta curaj libertatea artistică împotriva tiraniei regulilor, se face din artă un cosmos rațional organizat, ale cărui legi trebuie recunoscute pînă și de cel mai talentat artist”. Acestea vor fi, în primul rînd, cancelele proporțiilor.

presie nu poate fi redată cu aceeași gingăsie nici chiar de maeștri foarte pricepuți, deoarece nu stăpînesc aceste temeuri care, venind din afara artei, nu se găsesc în artă, ci în taințele ascunse ale filozofiei naturale și se dobîndesc printr-un har aparte, dăruit de Domnul doar citorva.

Întocmai ca și proporțiile armonioase, cele defectuoase sînt întipărite în membrele noastre tot de cele șapte planete sau guvernatori, cusururile fiind pricinuite de elemente, dat fiind că între ele există o potrivire în membrele respective, așa cum am amintit în capitolul douăzeci și șase. Iar de aici se nasc disproporțiile noastre, deoarece fiecare din noi este supus imperfect planetelor sale, adică fără proporție, corpul fiind de pildă prea gros sau prea subțire, sau strîmb sau de altă culoare. De aici se naște felurimea tuturor firilor cîte se află pe lume. Așadar ca să începem cu corpul marțienilor, acesta e ori prea subțire, ori prea lung, cu fața teșită spre spate, prea slabă sau prea grasă ori cu alte schimbări de felul acesta. Dimpotrivă jupiterienii au trupul mare și gros, mercurienii sînt mici, slabi, drepți și uneori cam prea lungi, saturnienii sînt aplecați înainte și au mîinile mari, scurte și păroase, cu degetele strîmbe. Tot astfel corpurile lunare, solare și venusiene își au și ele proporțiile lor defectuoase, cum spuneam mai sus, căci sînt fie prea groase, fie prea subțiri. Dar cel mai rău e cînd aceste efecte se amestecă și se imbină între ele, făcînd ca un corp să fie gros sus și subțire jos, iar altul, dimpotrivă, să fie gros jos și subțire sus; aceste proporții se imbină în felurite chipuri, făcînd mădule strîmbe, pîntecul mare sau supt și mersul scîlîmb, astfel încît toate chipurile în care poate fi scîlîciat un corp se datoresc cauzelor amintite. Și așa cum aceste disproporții pricinuiesc o nepotrivire și o neorînduială neplăcută ochilor noștri, tot astfel ele trebuie să dea naștere unor simțăminte și atitudini prea puțin potrivite cu armonia amintită, care cantă și contemplează doar frumosul.

257 De aceea e cazul să trecem acum la guvernatorii

artei noastre și la adepții lor, pentru a vedea cum sînt proporțiile fiecăruia potrivit naturii marilor guvernatori cerești, drept care se va vedea totodată cum îmbină arta noastră toate acestea.

CAPITOLUL XXXVII

Despre rînduiala îmbinării părților și despre măiestria guvernatorilor și a adepților lor

Urmind să vorbim despre modul de a îmbina rațional laolaltă părțile picturii, lucrul acesta va apărea mult mai limpede dacă vom urmări atît măiestria marilor artiști, cît și ceea ce au socotit ei că erau greșeli, privite însă de ceilalți ca niște minuni; după care voi vorbi despre cei ce i-au urmat și i-au imitat pe fiecare din ei în cele șapte părți ce alcătuiesc arta noastră. În felul acesta lucrurile spuse mai sus vor fi cu atît mai limpezi și mai bine cunoscute. În primul rînd se cere ca toate aceste părți să nu vădească semnele meșteșugului, adică să nu pară făcute anume, căci nimic nu este mai rău în artă decît să iasă la iveală meșteșugul, ea urmărind să arate, dimpotrivă, că în artă nu e artă, ci însăși natura, așa cum în antichitate s-a străduit cu toată grija să facă Apelle, chiar dacă în unele privințe era întrecut de alții, ca Amfion, de pildă, în vigoare, de Protogen în măiestrie și de Asclepsidor în perspectivă, deși în frumusețe el se socotea cel dintîi¹. Tot astfel, dintre moderni, în această pricepere de a ascunde meșteșugul, Rafael era întrecut de Michelangelo în anatomia corpurilor, de Leonardo în atitudinile divine și cerești, ca ale lui Cristos și ale Fecioarei, și de asemenea în privința luminilor, apoi de Tițian în practica coloritului.

¹ Pentru aceste caracterizări v. p. 70 și n. 21.

Acum, pentru a vorbi mai amănunțit, euri-mia², care se regăsește în toate laturile sau părțile artei, trebuie socotită de fapt una singură, deoarece e respectată de fiecare din acestea, și nu trebuie să fie nici prea vădită, nici supărătoare, ci cu măsură, așa încît celui ce privește opera să i se pară că partea respectivă s-a realizat fără caznă sau osteneală. Vom urma deci în privința tuturor părților ordinea de mai înainte. Așadar proporția, pentru a începe cu ea, deși are aceeași cantitate, nu trebuie să fie însă întotdeauna la fel în corpuri, căci ar părea legată de o singură formă. Privință în care Rafael a fost remarcabil, deoarece în operele lui din aceeași perioadă vedem corpuri de felurite dimensiuni și proporții, de unde rezultă mult lăudata lui varietate rațională. Același lucru se întîlnește și la corpurile lui Michelangelo, foarte bine alcătuite, dar deosebite unele de altele și cu o rînduială diferită. Ca atare găsim în ele ceea ce se poate vedea la toate corpurile, fiind însă minunat de frumoase prin proporție și poziție, prin mușchii și membrele lor. Mișcările trebuie de asemenea să fie variate, așa cum se vede îndeosebi la Rafael, Gaudenzio, Polidoro, Michelangelo sau Leonardo. Și trebuie să existe o potrivire în îmbinarea lor, astfel încît dacă pictorul a vrut să zugrăvească o mulțime de oameni rugîndu-se, să nu-i vezi făcînd fiecare altă mișcare, ci potrivindu-se toți la un fel, ferindu-se să pună alături personaje prea diferite, cum ar fi unul prosternat la pămînt lingă altul cu fața ridicată și brațele desfăcute³. Lucrul acesta se cere respectat mai cu seamă în zugrăvirea bătăliilor și asalturilor, a scenelor de dragoste și altele, căci îl vedem lim-

² A se vedea n. 2 la p. 120.

³ Dimpotrivă, ALBERTI, p. 92: „Întotdeauna a plăcut pictura în care corpurile au poziții foarte diferite. Așadar unii să stea în picioare, arătîndu-și toată fața, cu minile ridicate, cu degetele desfăcute și sprijinindu-se pe un picior. Alții să aibă fața întoarsă, brațele lăsate în jos și picioarele apropiate... Unii să șadă, alții să stea în genunchi iar alții culcați“.

pede la corpurile din natură în orice acțiune a lor.

Cît despre colorit, trebuie luat aminte să nu ducă la acele alăturări prea bătătoare la ochi, lipsite de convenitele treceri de la o culoare la alta, căci, fiind prea țipătoare, ele vădesc o neplăcută și supărătoare prețiozitate în reprezentare; lucru pe care am socotit că e bine să-l spun spre muștrarea unora din cei ce lucrează astăzi și în ale căror opere el se vede prea bine. Căci ei sînt incredințați că astfel îl vor ajunge pe Tițian, principele acestei laturi a picturii, și apoi pe Rafael, cu toate că nu știu să deseneze, într-atît sînt de infumurați și nechibzuți. Ca atare au făcut oarecum de rușine Italia, știrbindu-i cîntea pe care i-au dobîndit-o ațiția alții. Dar aceste alăturări de culori nu e bine nici să fie prea șterse sau destrămate, ca la un trup bolnav, căci trebuind să se vadă pînă unde le este limita și nu să se străvadă dincolo de ea, își pierd vigoarea. Iar calea aceasta întristătoare este urmată de diferiți pictori din vremurile noastre, socotiți de prostănaci drept mari maestri, căci, ca unora dedați doar desfătărilor, le place și această slăbiciune în operele pe care le spală și le perie, ca să nu zic că le pictează sau le desenează, acestea fiind laturi în care s-au ilustrat Rafael și Tițian și au statornicit în așa fel adevărata cale, încît ne putem pe drept bucura că Italia noastră a fost dăruită de ceruri cu oameni atît de străluciți, care au dus arta la cea mai înaltă desăvîșire.

Luminile trebuie de asemenea redată delicat și cu o anumită manieră, ca să nu pară nici prea uniforme nici prea împrăștiate, și nici ca niște simple trăsături de penel sau alte asemenea îndrăzneli, care sînt exagerări ce nu aduc operei vreun farmec sau merit în această privință. Căci în primul caz dovedesc prea multă pornire și strădanie, iar în celălalt prea multă grabă și deprindere practică, și ca atare luminile trebuie distribuite și puse la locul lor, respectînd întotdeauna cu luare-aminte ceea ce e firesc, prin mijloacele

convenite. În această privință au stat în frunte Leonardo și Rafael și, prin practică, Tițian.

Perspectiva cere și ea aceeași rînduială, pentru a nu așeza lucrurile cu atîta stîngăcie încît să nu se vadă în ele vigoarea liniilor transferate, ci, prin felurite potriviri, să se vadă, după toate regulile, ca și cum ar fi în plan, de jos în sus, mai mult sau mai puțin, după caz, de parcă acolo s-ar afla un lucru natural, așa cum este văzut de ochi, pe care imitîndu-l, facem ca aceste linii să corespundă perfect cu privirea noastră. În privința membrilor corpului — nu le fie cu supărare tuturor pictorilor din lume — eu socot că această latură a picturii a fost ilustrată de Michelangelo cu cea mai mare desăvîșire în uimitoarea sa *Judecată*. Ca atare nici un pictor nu se poate lăuda că ar fi ajuns atît de departe, chiar dacă Rafael n-a fost mai prejos în ceea ce privește maiestatea, după cum în multe alte privințe a fost deopotrivă cu el, iar în unele l-a întrecut, ca în alcătuirea subiectelor, în care este reprezentat tot ce poate desfăta fără supărare ochiul omenesc. Iar după Michelangelo au fost străluciți Gaudenzio și Polidoro.

Trecînd la compoziție, ea trebuie alcătuită în așa fel încît să nu pară nici învîlmășită, nici prea săracă, și să nu cuprindă invențiuni făcute anume pentru a o împodobi, dar fără legătură cu restul, ci toate să aibă între ele o potrivire bine gîndită, ferindu-se de ornamentări încărcate sau de inegalități, adică de însoțirea unor lucruri înalte cu altele prea scunde și de alăturarea contrariilor, dînd fiecărui lucru, cu rînduială și prin îmbinări plăcute, măsura convenită. În care privință au fost admirabili Rafael, Polidoro și Gaudenzio.

Ultima parte, aceea a formei, trebuie să fie împodobită cu felurite adaosuri potrivite, pentru a nu înfățișa prea riguros lucrurile, care așa, singure, sînt lipsite de orice grație. De aceea vedem că nu numai poezii, ci chiar și istoricii au căutat întotdeauna să adauge la varietate ornamentul, atît în laude cît și în oprobriu. Iar în

această privință au fost foarte pricepuți Rafael și Leonardo.

Acestea sînt privințele în care marii guvernatori ai artei au fost mai mult sau mai puțin pricepuți, deși fiecare era destoinic în felul lui, așa cum am spus la început. Ele cer să fim însă cu multă băgare de seamă, distribuind și îmbinînd toate laturile cu chibzuială pentru a nu lăsa nimic de dorit, nici noi, nici toți cei care se indeleternesc cu studiul picturii. Așa au făcut mulți oameni foarte înzestrați care au venit după cei șapte luceferi ai artei, urmînd și însușindu-și manierele acestora, dar deosebindu-se unul de altul întocmai ca și respectivii guvernatori. Iar aceștia pot fi așezați în rîndul al doilea, ca urmași ai celor dintîi, apoi în rîndul al treilea și așa mai departe. Despre cei din rîndul al doilea n-am să vorbesc prea mult, deoarece viața și meritele lor au fost scrise de Giorgio Vasari aretinul. Voi arăta doar ceea ce interesează aici, adică înrudi-rea pe care au avut-o cu cei șapte guvernatori.

Pe primul dintre ei, Michelangelo, l-au urmat, odată cu Baccio Bandinelli, Daniello Ricciarelli, Sebastian del Piombo, Marco da Siena și Pellegrino Pelegrini⁴, care au urmărit profunzimea artei, așa cum a făcut în antichitate Parrasios. Cel de al doilea⁵ a fost imitat de Bernardino Lovino în reprezentările religioase, deoarece ca manieră s-a asemănat cu Rafael, apoi de Andrea Solari, Bernardo Ferrari și Bernardino Lanino⁶, care au mers pe urmele lui Timanthes. Al treilea a fost urmat, pe lingă Maturino, de Salviati, Cangiasso, Lazaro Calvi și Aurelio Lovini, care

⁴ Daniello Ricciarelli, zis Daniele da Volterra, c. 1509—1566. Ceilalți au fost amintiți la p. 67 (v. și n. 16).

⁵ Gaudenzio Ferrari. Lomazzo asociază fiecare guvernator cu unul din cei șapte pictori din antichitate menționați în cap. II (p. 70).

⁶ Bernardino Luini, Milano, c. 1480—c. 1527; Andrea Solario, Milano, c. 1460—? 1527; Bernardo Ferrari, Vigevano, 1495—1574, a lucrat cu Gaudenzio la Varallo, Vercelli, Milano; Bernardino Lanini, Mortara sau Vercelli, c. 1511—c. 1582.

au avut măreția și vigoarea lui Amfion⁷. Al patrulea a fost imitat de Cesare Sesto și Lorenzo Lotto, care au știut să-și distribuie luminile cu aceeași măiestrie ca și pictorul antic din Caunus⁸. Pe al cincilea l-au imitat Mazolino, Perino del Vaga, Giulio Romano, Fattore, Rosso, Abbate, Primaticcio, Sarto și Boccaccino⁹, care s-au străduit să dea operelor lor acel farmec deosebit, propriu lui Apelle, ce aduce figurilor o nespusă frumusețe și grație. Lui Mantegna, al șaselea guvernator, nu i-am atribuit vreun merit sau o măiestrie deosebită, dat fiind că, deși le-a avut pe toate, în ce privește perspectiva, care la el a fost cea mai însemnată, n-a izbutit prin maniera lui să-i învingă greutățile așa încît să nu se vadă că e făcută cu meșteșug. Totuși după el, și după Vincenzo Foppa și Bramante, au ajuns renumiți în această privință Bernardo Zenale, Buttinone, Bramantino, Baldassarre Petruccio¹⁰, care s-au preocupat să așeze lucrurile așa cum le vede o-

⁷ Al treilea guvernator este Polidoro Caldara. După cum s-a spus, Amfion este un nume ce figurează în edițiile vechi din Pliniu în loc de Melanthius (XXXV, 80). Pentru Maturino și L. Cambiaso, v. n. 16 la p. 67; Salviati (Francesco de' Rossi), Florența, 1510—Roma, 1563; Lazzaro Clavi, Genova, 1502—1607; Aurelio Luini, fiul lui Bernardino, Milano, 1530—1593.

⁸ Protogen. Al patrulea guvernator e Leonardo. Pentru Cesare da Sesto v. n. 12 la p. 65, iar pentru Lotto, n. 16 la p. 67.

⁹ Al cincilea guvernator e Rafael. Pentru Mazzolino (Parmigianino), Perino del Vaga, Giul. Romano, Rosso și Andrea del Sarto, v. n. 16 la p. 67, iar Boccaccino, n. 12 la p. 65. Giovan Francesco Penni, zis Fattore, Florența, c. 1488—Napoli, 1528; Nicolò dell'Abate, Modena, c. 1509—Franța, c. 1571; Francesco Primaticcio, Bologna, 1504—Paris, 1570. Ciardi menționează că această enumerare cuprinde numele cele mai semnificative ale manierismului roman, cu respectivele derivații ale școlii de la Fontainebleau, Boccaccino reprezentînd aportul lombard.

¹⁰ Pentru V. Foppa, Zenale și Buttinone, v. n. 14 la p. 209, n. 9 la p. 105 și n. 22 la p. 79. Donato Bramante, Monte Asdrualdo, 1444—Roma, 1514; Bramantino (Bartolomeo Suardi), c. 1465—1530; Petruccio este Baldassarre Peruzzi, Siena, 1481—Roma, 1536. Toți aceștia au fost arhitecți și sînt menționați în cap. IV ca autori de lucrări teoretice.

chiul nostru, precum a făcut în antichitate Asclepsidor. Urmași ai ultimului guvernator, ca și ai lui Giorgione și Antonio da Correggio, au fost Paolo Cagliari, Tintoretto, cei doi Palma, Pordenone, cei doi Bassano, Federico Barocci și Petenzano ¹¹, care au dat în picturile lor vigoare și vioiciune mișcărilor și farmec coloritului, așa cum a făcut în vechime Aristide. Dar pe lângă faima acestuia sau a oricărui alt pictor renumit al acelor timpuri și preamărit de scriitori, lauda guvernatorilor amintiți va fi la fel de nemuritoare pentru latura în care am arătat că s-au ilustrat fiecare. Și cit de departe au rămas față de măiestria celor din antichitate cei ce au urmat mai apoi, tot atât de departe vor fi față de măiestria acestor guvernatori toți cei ce au venit și vor să mai vină după dînșii.

CAPITOLUL XXXVIII și ultimul

Despre definiția picturii și despre onorurile aduse maeștrilor ei de către principii și regi

Toate părțile picturii trebuie să fie — după cum am spus înainte — în așa fel imbinat, încât să nu se arate nicidecum una mai presus ori mai prejos decât alta, căci altfel ar da naștere unei discordanțe foarte supărătoare pentru cel ce privește o asemenea operă. Și dat fiind că această imbinare reprezintă întreaga măiestrie a artei ¹ și

¹¹ Pentru Paolo Cagliari (Veronese), Tintoretto, Palma și Bassano, v. n. 6 la p. 200. Giovan Antonio da Pordenone, 1483/84—Ferrara, 1539; Federico Barocci, Urbino, 1535—1612; Simone Peterzano, discipolul lui Tițian, e atestat la Milano între 1573 și 1590. El reprezintă în această listă aportul lombard.

¹ Deoarece la atât se mărginește „definiția picturii” anunțată în titlu, o reproducem aici pe cea din *Tratat* (I, 1, p. 25): „Pictura este arta care, prin linii proporționate și culori asemănătoare naturii lucrurilor, urmînd lumina perspectivei, imită în asemenea măsură natura lucrurilor corporale, încît reprezintă în plan grosimea și relieful, precum și mișcarea, înfățișînd totodată ochilor noștri felurile sentimente și trăiri sufletești”.

nu se poate realiza fără o cunoaștere cuprinzătoare și egală a tuturor părților ce alcătuiesc pictura, pe drept cuvînt ne putem teme că în curînd această pricepere se va pierde. Căci dacă guvernatorii înșiși s-au deosebit atât de mult unul de altul precum am spus, ce să mai zicem despre ceilalți, cum ar fi cei din rîndul al doilea, amintiți aici după primii, și apoi despre cei ce vin în al treilea și al patrulea rînd?

Faptul acesta nu i-a împiedicat însă niciodată pe principii noștri să-i înalțe și să-i cinstească pe pictorii moderni, așa cum au făcut în antichitate principii tuturor popoarelor cu pictorii din vremea lor. Lucru care se poate vedea după felurile muzee ale multor principii din ziua de astăzi și mai cu seamă al celui mai strălucit din timpurile noastre prin măreția statelor, a credinței și a virtuților lui: vorbesc despre regele catolic Filip, fiul marelui Carol Cîntîl și moștenitor nu numai al regatelor, ci și al virtuților sale; în muzeul acesta sînt adunate operele marilor artiști, care prin măiestria lor își fac numele vestit și nemuritor în lumea întreagă. Pe lângă muzeul său renumit pentru operele de pictură și sculptură, giuvaeruri, cărți și arme în asemenea număr încît rămii năucit doar văzîndu-le, și îndeosebi admirînd minunatele tablouri de Tițian și alți autori vestiți atîrnate deasupra ușilor, regele mai are și o biserică măreață la Escorial, închinată sfîntului Laurențiu în urma jurămîntului făcut cu prilejul miraculoasei biruințe pe care a dobîndit-o la San Quentin ². Această biserică se înalță și se împodobește cu atîta strălucire și artă și cu asemenea cheltuială, încît pe drept

² Victoria de la Saint Quentin (10 aug. 1557) este printre ultimele bătălii decisive ce vor duce la 1559 la încheierea războaielor începute cu șase decenii în urmă pentru supremația asupra peninsulei italiice, care va rămîne pentru multă vreme sub dominația spaniolă. Complexul de la Escorial s-a clădit de fapt din dorința lui Carol al V-lea, care-i lăsase prin testamentul din 1558, fiului său Filip, însărcinarea de a construi un mare panteon dinastic. Începerea lucrărilor a fost ratificată prin decretul regal din 16 apr. 1561.

se poate asemui în toate privințele cu marele templu clădit de regele Solomon la Ierusalim. Iar pentru înălțarea ei a ales, ca un senior priceput în toate, pe cei mai buni arhitecți din lume, Giovanni Battista Bergamasco și marele Giovan di Herrera, după a căror chibzuială au fost rinduite înaltele coloane, bolțile și zidurile bisericii, cu figurile înaintașilor serenissimei case de Austria făcute în relief, lucrare cu adevărat minunată și uimitoare³. L-a mai ales și pe Iacomo da Trezzo pentru a face marele și admirabilul tabernacol așezat în registrul doric deasupra decorației altarului, înaltă de vreo cincizeci de brațe și jumătate, în care strălucesc giuvaerurile și alte podoabe ale figurilor, de îți iau ochii⁴. Iar la această operă lucrează și Clemente Birago⁵, cel care a săpat într-un diamant portretul serenisimului Carol, principele Spaniei și fiul cel mare al regelui. Alături de el se află Pompeo Leoni, sculptor minunat care, moștenind harul tatălui său — cel ce a făcut statuia regelui Carol și a tuturor principilor din casa de Austria, răspinzind în lumea întreagă faima cavalerului aretin Leone Leoni — a lucrat pentru împodobirea acestei clădiri minu-

³ Lomazzo exagerează rolul bergamascului Giovan Battista Castello (n. în 1509 la Gandino), stabilit din 1562 la Madrid, unde a murit în 1589. Primul arhitect care face planurile complexului de la Escorial este Juan Bautista de Toledo, numit prin decret la 12 aug. 1561, iar din febr. 1563 este numit ca asistent al său Juan de Herrera (1530—1597). Se pare că la moartea lui Juan Bautista (1567), Castello ar fi continuat lucrările, a căror conducere va fi preluată apoi de Herrera, opera lui cea mai importantă fiind scara principală a minăstirii.

⁴ Măreața biserică din granit are o cupolă înaltă de 95 m. Altarul ocupă un perete întreg și e alcătuit din trei corpuri arhitectonice suprapuse (toscan, ionic, corintic), încununate de un tabernacol în ordin compozit, conceput de Herrera și executat de Jacopo da Trezzo cel Bătrîn (Milano, c. 1519 — Madrid, 1589), iar statuile i se datoresc lui Leone Leoni și fiului său, Pompeo, amintit mai jos.

⁵ Milanez, cunoscut ca orfevru, a lucrat la Madrid din 1564 până la moarte (1592). Menționăm că unele date privitoare la artiști contemporani lui Lomazzo și opere mai puțin cunoscute provin din comentariul lui CIARDI, p. 360—373.

nate, pe lângă multe alte figuri, un Cristos răstignit, de o mărime uimitoare, așezat în virful altarului, iar dedesubt pe Fecioara Maria, sfântul Ioan, sfântul Petru și sfântul Pavel, statui dăltuite toate cu o nespusă grijă și măiestrie și atât de desăvârșite în anatomia, gesturile, atitudinea și veșmintele lor, încît par vii cu adevărat, fiind toate mai mari decît mărimea naturală. Iar în față, de o parte și de alta a altarului, marele rege dorește ca el să-i facă două morminte măiestrit lucrate pentru seniorii din casa de Austria, cel din dreapta al bărbatilor iar cel din stînga al femeilor, avînd deasupra statuile principilor ingenuncheați și ale principeselor, privind către tabernacolul înalt de vreo opt sau nouă brațe⁶.

Lăsînd însă deoparte mulți alți maeștri în diferite arte chemați pentru această lucrare, ca să vorbim doar de pictori, maiestatea sa l-a adus și l-a prețuit mult pe Luca Cangiaso, care s-a dovedit foarte inspirat în invențiunile ce reprezentau moartea martirilor aflați în ceruri, așa cum a înfățișat-o în această biserică spre admirația tuturor și spre deplină mulțumire a marelui rege⁷. Moartea i l-a răpit însă, iar locul lui a fost luat de Federico Zuccaro, de multă vreme renumit nu numai în Italia, ci și în lumea întreagă. Iar datorită frumuseții picturilor cu care împodobește acea biserică este atât de îndrăgit de maiestatea sa, încît nu e lucru să și-l dorească fără a-l dobîndi prin bunăvoința regală⁸. Acum, mărirea sa a adăugat, ca un nou soare pe lângă atîția

⁶ Pompeo Leoni (1533/37 — Madrid, 1604/1608) a terminat lucrările de la Escorial în 1598, după publicarea acestei lucrări, cu diverse modificări față de proiectul inițial cunoscut de Lomazzo. Statuia lui Carol Cvintul, executată de Leone Leoni (Arezzo, 1509 — Milano, 1590), a fost terminată de fiul său, Pompeo, în 1556 și se află la Prado.

⁷ Fresca reprezentînd *Gloria fericirilor*, executată în 1584, se află pe bolta corului.

⁸ Federico Zuccaro (c. 1540/43 — Ancona, 1609) a plecat în 1585 în Spania, unde a lucrat trei ani, atît la San Lorenzo (scene din *Viața lui Cristos*) cît și la minăstirea de la Escorial. ANTONIO PALOMINO spune că, în ciuda onorurilor și dărniceii cu care a fost tratat, picturile lui

alți sori, pe Pelegrino Pellegrini, pentru ca el, cu penelul său minunat, să aducă faimă Spaniei lucrind la această biserică, așa cum a adus-o Italiei, lucrind la Roma și în alte locuri, îndeosebi la Bologna în sala palatului Poggi, unde a zugrăvit toată viața lui Ahile, pictură prin care i-a întrecut pe toți cei ce au imitat maniera minunatului Buonarroti. Așa încît, spre marea strălucire a acestei biserici, s-a apucat să zugrăvească cu măiestrie toate invențiunile, anatomiele și născocirile ce se pot naște în mintea omenească și reda în pictură. De aceea este foarte îndrăgit și prețuit de rege, mare cunoscător al harului și priceperii sale. Ca atare se află de multă vreme în slujba lui, răsplătit cu dărnicie ca arhitect destoinic, atît de clădiri cit și militar, dovedindu-și totodată prin numeroase opere măiestria și arta penelului. Tot el a ridicat la Milano nobila biserică San Fedele, amintită în cartea a șasea privitoare la compoziție, în capitolul despre portretul după natură, puțin înainte de sfîrșit ⁹, unde laud minunata-i arhitectură, înălțînd-o pînă la culmea la care poate ajunge firavul meu condei, atît de departe însă de aceea pînă la care se ridică frumusețea acestei clădiri. Care este sporită zi de zi prin podoaba tablourilor ce o înbracă, și ar spori și mai mult dacă unii din autorii acestora ar căuta să-și urmeze buna manieră dinainte și nu să o schimbe stricînd-o ¹⁰.

n-au plăcut deloc regelui Filip, așa că frescele au fost înlocuite cu altele, iar tablourile surghiinite prin capele secundare. (*El Parnaso Español pintoresco*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 815—817)

⁹ *Tratat*, VI, 51, p. 382. Pellegrino Tibaldi (v. n. 16 la p. 67) a lucrat în Spania din 1587 pînă în 1596, decorînd biblioteca de la Escorial (figuri de poezi, filozofi, zei, alegorii) și „Claustro Bajo“ (*Scene din Noul Testament, Judecata de Apoi*). În palatul Poggi, actualul sediu al Universității din Bologna, a decorat o sală cu *Scene din Odissea*, legate deci de viața lui Ulise, nu a lui Ahile. Biserica San Fedele din Milano a fost începută de el în 1569.

¹⁰ Ciardi precizează că Lomazzo se referă la Giovan Ambrogio Figino (? Milano, c. 1551/54 — 1608), discipolul său, cu care a intrat în conflict după publicarea Tra-

După acesta, remarcabil și vrednic de veșnică faimă este muzeul maiestății sale împăratul Maximilian al II-lea ¹¹. Iar pentru a-l face și mai nobil și mai măreț, l-a adus pe marele pictor Giuseppe Arcimboldi, care cu minunatul lui har să-i sporească strălucirea prin picturile sale, cu perspectiva, desenul, reliefurile și îndeosebi invențiunile și născocirile lui în care e fără seamăn pe lume. Astfel a pictat aici imaginea celor patru elemente, despre care vorbesc în cartea a șasea din *Tratat* în capitolul douăzeci și șase ¹². Apoi a reprezentat cele patru anotimpuri, închipuite ca niște oameni, alcătuiți însă din lucruri legate de fiecare din ele, adică *Primăvara* din flori, *Vara* din spice și legume, *Toamna* din fructe, iar *Iarna* ca un copac, fiecare în cite un tablou, pictate cu o nespusă grijă și strădanie. A mai pictat de asemenea un *Ianus*, reprezentînd prin el anul însuși, făcut din profil, cu o față închipuind vara iar în spatele ei alta, închipuind iarna, și în jurul gitului un șarpe ce-și ține coada în gură, pentru a arăta

tatului, unde îi lăudase o pictură făcută pentru aceeași biserică (p. 382). Aici este vorba, probabil, de *Încoronarea Fecioarei*, pictată după 1580.

¹¹ Acest muzeu era în primul rînd o colecție de curiozități artistice, științifice și naturale (Kunst und Wunderkammer). Giuseppe Arcimboldo (Milano, 1527—1593) și-a început activitatea alături de tatăl său, Biagio, lucrînd la vitraliile Domului din Milano. Chemat de Maximilian al II-lea, se stabilește la curtea din Viena în 1562, rămî-nînd în slujba Habsburgilor pînă la moarte. Datorită inventivității sale deosebite, s-a bucurat de mare succes, beneficiînd de titluri și remunerații generoase. (Cfr. *Arcimboldo*, Milano, Ricci, 1978).

¹² Se pare totuși că prima serie au fost *Cele patru anotimpuri*, pictate curînd după sosirea la curte, în 1563 (*Iarna* și *Vara* se află la Kunsthistorische Museum din Viena). Seria cu *Cele patru elemente* datează din 1566 (*Apa* și *Pocul* se află la același muzeu). Ele au fost apoi frecvent reluate de autor în diferite variante, pe lîngă numeroasele copii de atelier sau făcute de imitatori contemporani. Sensul alegoric al acestor picturi a putut fi descifrat integral doar după descoperirea unui manuscris păstrat la Bibl. Naț. din Viena (Cod. 40152 și 10206): *De quatuor elementis et quatuor anni temporibus humanam formam induentibus*, din 1568 și 1571, dialog în versuri de G. B. FONTEO (*Arcimboldo* cit., p. 119 și 126).

că inchipuie anul. Acest tablou se află și el împreună cu celelalte în amintitul muzeu imperial. Tot aici este reprezentată *Bucătăria*, în chip de femeie cu toate oalele și tingirile ei, și *Pivnicerul*, în chip de om în picioare, făcut de asemenea din lucrurile trebuincioase în pivniță. Acesta e cel mai prețuit dintre toate de către împărat, împreună cu *Portretul Vicecancelarului* împărătesc¹³, pe care, privindu-l mai de departe maiestatea sa și alții, li s-a părut cit se poate de asemănător, dar văzut de aproape s-a dovedit că era alcătuit tot din animale, adică nasul dintr-o pasăre, bărbia din scoici, iar celelalte părți de asemenea din alte viețuitoare, atit de măiestru imbinat, încit este într-adevăr uimitor de văzut; după cum uimitoare sînt toate celelalte tablouri ale sale făcute cu un neîntrecut meșteșug. Ca atare a ajuns să se bucure de atita încredere din partea împăratului, încit acesta îi cerea părerea în privința tuturor lucrărilor, potrivit și gustul după al său și răsfațindu-l în fel și chip.

Căci omul acesta a fost cu adevărat neasemuit în născociri și mai cu seamă în mascarade, astfel încit, la căsătoria înaltului arhiduce Carol, fraatele lui Maximilian, el a fost însărcinat cu pregătirea tuturor serbărilor. Iar la primul turnir, la care lua parte însuși împăratul, a avut minunata și năstrușnica idee de a înfățișa trei regi care reprezentau trei părți ale lumii, adică Asia, Africa și America, veniți să-i cinstească pe principii casei de Austria; iar aceștia au fost intruchipați de arhiducele Carol, mirele, pentru Asia, arhiducele Ferdinand pentru Africa, și marele comis al arhiducelui pentru America. Întîlnin-

¹³ *Bucătăria* și *Pivnicerul*, pictate în 1574, au existat în col. Müller din Praga, dar au dispărut după ultimul război. S-au păstrat cîteva variante în stampe tipărite de Angelo Salvadori și Giacomo Dini (*Op. cit.*, p. 104). *Ianus* și *Portretul Vicecancelarului* nu se cunosc. La Bibl. Naț. din Viena există un inventar de lucrări ale lui Arcimboldo din 1614 (nr. 8196), din care însă multe s-au pierdut în jaful făcut de trupele suedeze la Praga în 1648 (*op. cit.*, p. 121 și n. 19).

du-se acolo ca din întîmplare, și auzind de serbarea prilejuită de căsătorie, s-au unit tustrei, oferindu-se să lupte în turnir. De cealaltă parte a rinduit să-i înfrunte Europa prin patru personaje care intruchipau cele patru provincii principale ale sale, adică Italia, Franța, Spania și Germania, Italia fiind reprezentată de arhiducele Ernest, Spania de arhiducele Rudolf, Franța de marele comis al împăratului și Germania de împăratul însuși. Veșmintele, herburiile, simbolurile și toate însemnele prin care aceste personaje simbolizau și intruchipau provinciile respective, precum și toate ornamentările, rinduielile, fastul și măreția aceluia turnir nu le mai amintesc aici, căci ar umple singure un volum¹⁴. Iar toate au fost idei și născociri ale acestui pictor iscusit, chiar dacă un oarecare Fonteio, adus de Arcimboldo, care i-a dat însărcinarea să facă pancartele, nu s-a sfiit într-o scriere a sa să se dea drept născocitorul lor¹⁵. Lucru de care împăratul a rămas uimit auzindu-l, deoarece știa prea bine că ideea fusese a lui Arcimboldo, care-i vorbise adesea despre ea. În sfîrșit, el a dovedit o mare iscusință în toate privințele, astfel încit a născocit mijloace de a trece în grabă riurile unde nu erau nici poduri, nici bărci, și a inventat cifre care nu se puteau dezlega fără cheia știută de el¹⁶.

¹⁴ Descrierea serbărilor organizate pentru Arhiducele Carol de Habsburg (1571) e cunoscută doar din spusele lui Lomazzo. S-au păstrat însă desene de costume atribuite lui Arcimboldo (o carte de 130 file cu costume pentru o serbare dată de Rudolf al II-lea se află la Uffizi, din care se găsesc numeroase reproduceri în vol. *Arcimboldo* citat).

¹⁵ G. Battista Fonteio, poet și pictor al curții imperiale, a colaborat cu Arcimboldo la pregătirea festivităților, pe care le celebra apoi în scris (v. n. 12).

¹⁶ Corinna Ferrari presupune (*op. cit.*, p. 121) că această afirmație ar putea fi legată de „metoda colorimetrică de transcriere muzicală cu ajutorul unui instrument numit *Perspektiolaute*, concepută de Arcimboldo după teoria pitagoreică a armoniei dintre numere și sunete, aplicată la proporții și la consonanța dintre gama muzicală și gama culorilor”.

Acest mare om a fost tot atit de prețuit și de urmașul lui Maximilian, Rudolf al II-lea, care l-a folosit la multe lucrări. Dar cum între timp îmbătrînise, a cerut îngăduința să se întoarcă în patria lui, la Milano ¹⁷, dobîndind-o cu greu, însă maiestătea sa i-a cerut să-i nascocoască în continuare cîte ceva mai aparte. Neuitîndu-și făgăduiala, a pictat de curînd o femeie frumoasă, făcută de la talie în sus numai din flori, sub numele de *Nimfa Flora*. Sînt tot soiul de flori, făcute după natură, în așa fel încît pentru cîrnație și membre le-a ales pe cele mai potrivite să le poată închipui, iar toate celelalte sînt folosite ca podoabă a capului, afară de cele albe, folosite drept căptușeală sub rochie, alcătuită deasupra din frunzele mai tuturor acestor flori, pictate după natură. De departe se vede doar ca o femeie frumoasă, însă de aproape, deși imaginea de femeie rămîne, se văd numai flori și frunze strîns imbinat între ele ¹⁸. Fiind un lucru cu adevărat uimitor, a fost slăvită de multe spirite alese în felurite scrieri în latină și italiană, printre alții de Giovanni Filippo Gherardini într-o compunere în versuri, unde apare Flora însăși și Don Gregorio Comanino canonicul, ea prezentîndu-se împăratului cu următorul madrigal ¹⁹:

*Sînt oare Flora sau flori?
De sînt flori, cum am ca Flora
Zîmbet și chip? Iar de-s Flora,
Cum de e Flora doar flori?
Ah, nu sînt nici flori, nu sînt nici Flora,*

¹⁷ Pictorul s-a întors de la Praga în 1587, beneficiînd în continuare de subsidiile curții imperiale.

¹⁸ *Flora*, expedită lui Rudolf al II-lea în 1590, a fost reluată în numeroase replici și copii (a se vedea istoricul atestării și localizării lor în *op. cit.*, p. 60).

¹⁹ Madrigalul lui GREGORIO COMANINI figurează cu două modificări în scrierea acestuia, *Il Figino* (1591, p. 258), unde autorul descrie pe larg operele lui Arcimboldo, comentînd procedeele sale artistice. Tot aici este menționat și prietenul său Gherardini, matematician, muzician și poet.

*Ci sînt și Flora și flori;
Flori sînt o mie, și-o singură Flora,
Vivat și florile, vivat și Flora,
Căci florile-s Flora și Flora-i din flori.
Cum asta? Pictorul florile-n Flora
Cu har prefăcu, și pe Flora în flori.*

La care același Gherardino, contrazicîndu-i în glumă, a făcut alt madrigal:

*N-a prefăcut-o pe Flora în flori
Și nici florile-n Flora
Harnicul pictor, ci a pictat-o pe Flora
Cum e: Flora din flori.
Nu carne și oase, ci flori sînt în Flora,
Dar Flora nu-i flori,
Nici florile nu sînt Flora,
Ci Flora-i din flori
Și flori închipuie Flora, iar Flora închipuie flori;
Căci a florilor este Flora,
Zeită făcută din flori.*

Arcimboldi a trimis aceste versuri, împreună cu tabloul, maiestății sale imperiale, care prin prețul frumos pe care l-a plătit a arătat cît de mult îi plăcuse și îl prețuise. Mai are Arcimboldi aproape gata un alt tablou care-l va înfățișa pe *Vertumnus* deasupra grădinilor, închipuit în întregime din fructe ²⁰, urmînd să-l trimită tot maiestății sale, care îi spune în scrisori că îl așteaptă cu multă nerăbdare. Iar acesta, împreună cu celelalte, vor spori nespun frumusețea și strălucirea celui muzeu minunat.

²⁰ *Vertumnus*, zeul schimbării anotimpurilor și al coacerii fructelor, este de fapt un portret alegoric al lui Rudolf al II-lea. Tabloul e celebrat într-un lung poem de COMANINI (*op. cit.*, p. 258—265), deci era terminat în 1591 (în anul următor, monarhul îi va acorda lui Arcimboldo titlul de conte palatin). După jaful din Praga, pictura a intrat în colecția reginei Cristina a Suediei, și apoi în aceea a baronului Essen, la castelul Skokloster, unde a fost inventariată în 1811 sub titlul de *Grădinarul* (*Arcimboldo cit.*, p. 58).

După acesta urmează numaidecît muzeul marelui duce Cosimo din Florența, pe care fiul său, Ferdinand, îl împodobește acum zi de zi cu noi podoabe prin iscusința și măiestria veronezului Giacomo Ligozzi, mare pictor și miniaturist²¹. Apoi nu e cu nimic mai prejos muzeul serenismului duce de Savoia, care, pe lângă nenumăratele și minunatele opere de pictură și sculptură adunate aici, a dorit să adauge și două portrete ale mele, făcute de mina mea: într-unul m-am înfățișat ca Abate al Academiei noastre din Valle di Bregno, iar în celălalt ca pictor, cu maniera mea de a picta. Ambele tablouri, dimpreună cu Tratatul meu de pictură și cu groțeștile mele au fost primite cu nespūsă bunătate de alteța sa²², care le prețuiește atît de mult încît le ține printre lucrurile puse bine la păstrare.

Dar renumele pictorilor e dovedit nu numai de faptul că principii împodobesc cu operele lor palatele și le adună în muzee, ci și de acela că bisericile se înfrumusețează și se înobilează cu asemenea opere, cu atît mai mult cu cît sînt mai nobili

²¹ Jacopo Ligozzi, pictor al Marelui duce, și din 1575 custodele muzeului ducal (*Guardaroba*). Cosimo I de Medici (1519—1574) a fost primul Mare duce al Toscanei (din 1569), iar al doilea fiu al său, Ferdinand I, (1549—1609), a preluat această funcție în 1587.

²² Ducele Carol Emanuel de Savoia, căruia i-au fost dedicate *Tratatul de pictură* (1584) și *Rimele*, menționate aici drept „groțești”, deoarece titlul sub care s-au publicat era: *Rimele lui Gio. Paolo Lomazzo, pictor milanез, împărțite în șapte cărți, în care, după modelul groțeștilor făcute de pictori, a cîntat laudele lui D-zeu, ale lucrurilor sfinte, ale Principilor, seniorilor și oamenilor de literă, ale pictorilor, sculptorilor și arhitecților, imbinînd apoi fără vreo ordine sau rînduială anume concepte luate din filozofi, istorici, poeți și alți scriitori. În care se arată felurimea preocupărilor, înclinațiilor, obiceiurilor și capriciilor oamenilor de orice rang și profesiune. Și ca atare intitulat Groțești, fiind nu numai plăcute prin varietatea invențiilor, ci și folositoare prin învățăturile morale pe care le cuprind. Cu Viața autorului descrisă de el însuși în versuri* (Milano, Gottardo Ponzio, 1587). Ciardi menționează că primul din *Autoportretele* amintite ar putea fi cel aflat la Brera (cfr. J. B. LYNCH, *Lomazzo's Selfportrait in the Brera*, în „Gazette des Beaux-Arts”, LXIV (1964), p. 189 și urm).

autorii lor, precum se vede în toată Italia. Ca atare bisericile din Cremona sînt renumite datorită operelor lui Camillo Boccacino, îndeosebi San Sigismondo, unde a pictat la baza bolții pe cei patru Evangheliști, iar mai sus pe Mintuitor, cu crucea purtată de îngeri, apoi pe cei doi pereți a zugrăvit, în dreapta *Iudecata femeii adultere*, cu cei care o acuză, iar în stînga, *Învierea lui Lazăr*²³, care opere, laolaltă cu celelalte făcute de el, nu aduc nici o dezmințire laudelor ce i le-a înălțat Bernardino da Campo. Această biserică este vestită și pentru tabloul lui Giulio da Campo unde, cu obișnuita vigoare și măreție pe care o avea pictura lui, a reprezentat-o pe *Fecioara în slavă*, așezată pe nori și înconjurată de o mulțime de îngeri, iar jos, în dreapta, sfînta Daria cu sf. Sigismund i-l înfățișează pe ducele de Milano, și de cealaltă parte sf. Grisante cu sf. Girolamo i-o înfățișează pe ducesă²⁴. În Sicilia e renumită o minăstire de maici pentru minunatul tablou al lui Cesare da Sesto, în care i-a pictat pe *Cei trei Magi*, vîdînd cea mai măiastră artă de a da lumini din cîte se pot vedea; un desen al acestei picturi se află la Antonio Maria Vaprio, pictorul lui Don Rodrigo de Toledo, guvernatorul Alessandriei. El a fost deosebit de înzestrat în această privință, după cum se vede din toate operele sale, și mai cu seamă din *Irodiada*, care a trecut mai întîi prin mîinile mele, iar apoi a fost dăruită împăratului Rudolf al II-lea²⁵.

La Veneția, pe lângă multe alte opere minunate, este vestită biserica S. Maria del Carmine pentru

²³ Aceste opere, executate în 1535 și 1537, există în corul altarului mare din bis. S. Sigismondo. Pentru Boccacino v. n. 12 la p. 65, iar pentru scrierea lui Campi, n. 42 la p. 83.

²⁴ Pentru G. Campi, v. n. 18 la p. 68. Pictura, datată 1540, se află în situ.

²⁵ Pentru Cesare da Sesto v. n. 12, la p. 65. *Închinarea Magilor*, executată în 1514 pentru bis. S. Nicolò din Messina, se află la Gal. Națională din Neapole. *Irodiada* (c. 1512), poate fi identificată cu tabloul de la National Gallery din Londra, sau cu cel de la Gemäldegalerie din Viena.

tabloul cel mare al lui Lorenzo Lotto, și el meșter iscusit în arta luminilor; aici, dacă nu mă înșel, e închipuit Sf. Nicolae cu doi sfinți deasupra norilor, iar dedesubt sf. Gheorghe călare omorînd balaurul cu lancea, în timp ce prințesa fuge printr-o priveliște acum întunecată de vreme, tablou pe care mulți pictori îl socotesc de o deosebită măiestrie, așa cum e apreciată și *Înălțarea Fecioarei* cu apostolii dedesubt, pe care a pictat-o la Santa Maria din Celana în Valle di S. Martino ²⁶.

În același oraș este renumită trapezăria călugărilor benedictini de la minăstirea San Giorgio pentru o pictură a lui Paolo Caliari, unde se vedește marea lui pricepere pentru colorit și redarea mișcărilor, în *Nunta de la Cana Galileii*. El l-a înfățișat pe Cristos și pe toți ceilalți cu o artă atît de uimitoare, încît pe drept poate să fie mindru și să umble cu fruntea sus printre pictorii cei mai lăudați, chiar dacă n-ar mai fi făcut nici o altă operă atît de împlinită ca aceasta; căci printre altele, se poate vedea un tînăr cu un bețigaș în gură, care se străduiește să vadă și el mireasa, cu o asemenea dorință pe chip, încît natura nu poate zugrăvi mai viu această trăire. Multe lucrări de-ale sale pot fi văzute la Verona, patria lui, și trebuie amintită îndeosebi cea din trapezăria călugărilor pomeniți, cu ospățul la care Magdalena a uns picioarele Mintuitorului ²⁷.

La Veneția sînt la fel de renumite și alte biserici, datorită nenumăratelor lucrări ale lui Giacopo Tintoretto, deosebit de înzestrat în armonia generală a desenului. Așa este Școala San Marco, de lîngă biserica S. Giovanni e Paolo, unde se află un tablou mare cu sf. Marcu în aer, și tot el

²⁶ Pentru L. Lotto v. n. 16 la p. 67. *Glorificarea sf. Nicolò din Tolentino* (1529) există în situ, ca și *Înălțarea Fecioarei* (1527).

²⁷ Pentru Veronese v. n. 6 la p. 200. *Nunta din Cana*, pictată în 1562 pentru bis. S. Giorgio Maggiore din Veneția, se află la Luvru, iar *Cina din casa Fariseului*, executată în 1560 pentru M-reă S. Nazario e Celso din Verona, este acum la Pinacoteca din Torino. Ambele lucrări sînt menționate de VASARI, ed. Ciaranfi, V, p. 571 și 569.

culecat gol pe pămînt în timpul martiriului, figurile fiind mai mari decît mărimea naturală, așa cum sînt și acelea din *Judecata lui Cristos*, pe care a pictat-o la Santa Maria dell'Orto ²⁸. Tot aici, Paris Bordone, cu coloritul lui minunat și încîntător, atît în priveliști cît și în figuri, a pictat un tablou cu palatul Senioriei din Veneția și dogele căruia i se înmînează inelul sfîntului Marcu, aceasta fiind cea mai bună operă din cîte a făcut ²⁹.

Dar mai mult decît toți a înnobilit bisericile cu lucrările sale Federico Barocci, sirguincios și îngrijit în toate privințele, și care a dat întotdeauna atîta relief și vigoare picturilor, încît nimeni nu le va putea descrie vreodată în așa fel încît să nu fie cu mult întrecut de penelul lui. Printre alte tablouri ale sale este vrednic de văzut cel de la Santa Maria din Loreto cu *Bunavestire*, unde a înfățișat-o pe Fecioara Maria cu atîta grație, încît oricine poate fi cuprins de invidie, pierzîndu-și speranța că l-ar putea ajunge vreodată. Altul se află la San Vitale în Ravenna, unde a pictat cu tot atîta măiestrie moartea sfîntului ³⁰. Nu mai vorbesc aici despre minunatele opere ale lui Bassano cel Tînăr, făcute în parte la Veneția și în parte prin alte locuri, printre care se află *Răpirea sabinelor* de către romani, pictată pentru Carlo Emmanuele, ducele Savoiei, redînd cu o

²⁸ Primul tablou, intitulat *Miracolul sclavului*, datat pe baza scrisorii elogioase a lui ARETINO (*op. cit.*, IV, 420), a fost executat pentru Școala San Marco și se află la Academia din Veneția. Lomazzo interpretează greșit subiectul, descris corect de VASARI, ed. Ciaranfi, VI, p. 172, care în schimb a criticat *Judecata de Apoi* (păstrată în situ), spunînd că „pare pictată în zeflemea“ (VI, 170—171).

²⁹ Paris Bordone (Treviso, 1500 — Veneția, 1571). Este vorba de tabloul *Dogele primînd inelul sfîntului Marcu*, executat în 1535 pentru Școala San Marco, aflat acum la Gal. Academiei din Veneția.

³⁰ Pentru Barocci v. n. 11 la p. 264. *Bunavestire* (c. 1582/84), pictată pentru capela ducelui Francesco Maria II della Rovere din bazilica de la Loreto (acum la Pinacoteca Vaticanului), este descrisă pe larg de BELLORI (*op. cit.*, I, p. 227—228), ca și *Martiriul sf. Vitale* (*ibid.*, p. 225—226), pictat în 1583, acum la Gal. Brera din Milano.

asemenea iscusință simțămintele acestora, încit nici natura n-ar fi făcut-o atit de bine³¹. Nu mai pomenesc nici de acelea ale tatălui său, Giacomo, ale lui Palma del Bătrîn și ale lui Giacomo Palmetta³² — deși atit de vrednice de a fi amintite — pentru a vorbi doar despre acelea ale lui Bernardino Lanino, mare meșter în redarea expresiei de bunătate. Cu asemenea figuri a hărăzit nemuririi capela sf. Iosif din Novara, unde se află zece *Sibile* mai mari decit mărimea naturală, așezate deasupra cornișelor, la care se poate admira, pe lângă farmecul chipului lor, minunata manieră de a reda veșmintele, atitudinile lor firești și grația vălurilor ușoare și străvezii. Pe cei doi pereți de dedesubt sint șase scene, cîte trei de fiecare parte, una cu *Logodna Fecioarei*, a doua cu *Bunavestire*, a treia cu *Vizitația*, a patra cu *Cei trei Magi*, a cincea cu *Călătoria Fecioarei în Egipt* și ultima cu *Uciderea pruncilor*. Iar pe cupola capelei este pictat *Dumnezeu Tatăl*, înconjurat de o mulțime de îngeri cîntînd. În ultima pictură îndeosebi el a dovedit cit farmec și vigoare are frumoasa lui manieră, aceasta fiind poate una dintre cele mai bune lucrări din cîte a făcut, atit în ulei cit și în frescă³³. La care se adaugă, pentru a-i întregi frumusețea, decorația altarului din capelă, unde se află *Nașterea Domnului*, închipuită cu toate amănuntele de mina minunatului Tițian³⁴, maestrul lui Simone Peterzani, care trăiește în zilele noastre și va trăi pururi prin operele sale admirabile în toate privințele, dar îndeosebi prin farmecul și gingășia lor; cum poate să vadă oricine — printre altele — într-un tablou de la Milano, în biserica Santa Maria di Brera, făcut pentru

³¹ Pentru Bassano cel Tinăr, v. n. 6 la p. 200. Opera amintită (1580) se află la Gal. Sabauda din Torino.

³² Pentru Palma cel Tinăr și ceilalți doi, v. n. 6 la p. 200.

³³ Toate aceste fresce — lucrări de tinerețe — au fost detașate și se păstrează în sacristia Domului din Novara. Pentru Lanini v. n. 6 la p. 262.

³⁴ Pictura e menționată de ARETINO, Scrisori, II, 427, dar nu se știe unde se află (*Catalog Tițian* cit., nr. 230).

congregația ce intrunește mulți seniori și cavaleri de vază din acel oraș și al cărei membru este și preanobilul duce de Terranova, guvernatorul acestui stat. Tabloul înfățișează *Înălțarea Fecioarei*, înconjurată de îngeri cîntînd, iar Cristos coboară în întimpinarea maicii sale cu cununa de stele în mină pentru a i-o pune pe cap, înconjurat și el de îngeri spre mai multă măreție³⁵.

La Florența, în biserica Santa Maria Novella, se află minunatul tablou al lui Girolamo Macchietti, în care e înfățișat *Sf. Laurențiu pe grătar* înconjurat de călăi, reprezentați cu umbre și lumini de o mare vigoare³⁶. La Bologna sint operele admirabilei pictorițe de portrete și strălucită coloristă, Lavinia Fontana, fiica lui Prospero, și el pictor renumit³⁷, care a fost maestrul lui Ercole Porcaccino, de asemenea bolognez și mare meșter în redarea expresiei figurilor și în draparea veșmintelor, fiind un foarte bun imitator al coloritului marelui Correggio, al farmecului și gingășiei acestuia, după cum se vede la Bologna în biserica San Giacomo, în minunatul tablou cu *Imaculata Concepție*, și la Parma, pe ușile orgii din Dom; pe una e înfățișată *Sfinta Cecilia cîntînd la orgă*, înconjurată de multe alte instrumente, iar pe cealaltă *David cu harfa* și toate amănuntele cerute de acest subiect³⁸. El a fost maestrul lui Camillo, fiul său, renumit pe lângă alte lucrări, pentru coloritul și desenul tabloului cu *Schimbarca la față*, aflat la Milano în biserica San Fedele, în care se

³⁵ Biserica S. Maria di Brera a fost distrusă în sec. al XIX-lea. Ciardi menționează că această *Înălțare a Fecioarei* corespunde destul de bine cu tabloul lui Peterzani aflat la S. Maria della Passione.

³⁶ Pictura lui Girolamo Macchietti (Florența, 1535—1592), executată în 1573, există *in situ*.

³⁷ Lavinia Fontana, Bologna, 1552—Roma, 1614; Prospero Fontana (Bologna, 1512—1597) e amintit de BELLORI ca prim maestru al lui Agostino Carracci (*op. cit.*, I, p. 166), iar Ciardi menționează că doar Lomazzo a consemnat faptul că ar fi fost maestrul lui Procaccini cel Bătrîn (Bologna, 1515—Milano, 1595).

³⁸ Nu se cunosc aceste picturi, ci doar o *Fecioară pe tron între sfinți*.

vede o puternică revărsare de lumină suav îmbinată cu gingășia culorilor³⁹, mergînd astfel pe urmele tatălui său, căruia i-au fost discipoli și bolognezii Lorenzo Sabadino, Orazio Somachino și Giacomo Bertoia din Parma⁴⁰, toți pictori foarte mari, după cum o dovedesc operele lor.

Dar cum ne-ar lua prea mult timp să înfățișăm aici istoria tuturor pictorilor mari din acel oraș, ca Bartolomeo Passarotti⁴¹ și alții, îi voi trece sub tăcere, împreună cu mulți alți pictori și sculptori din Italia, ținînd să amintesc doar cîtiva mai însemnați și operele lor cele mai renumite, care sînt o mare podoabă pentru Italia noastră. Dintre aceștia îmi vine în minte printre cei dinții Giovan Bologna dei Devai, sculptor de seamă, după cum o dovedește fintîna de marmură făcută de el la Bologna, operă fără seamăn pe lume. Acum lucrează un cal de bronz mai mare decît cel din Capitoliu, pe care șade călare Cosimo, marele duce al Toscanei⁴². Urmează apoi Adriano Friso, sculptor al ducelui de Savoia, Giacomo Ciocchi, sculptor și cavaler al papei, Dionigi Calvert din Anvers, pictor deosebit, și marele Martin de Vos, tot din Anvers, pictor de asemenea strălucit⁴³.

³⁹ Camillo Procaccini, Bologna, c.1550 — Milano, 1625. Tabloul, menționat în izvoare mai vechi, a fost înlocuit înainte de 1787 cu o pictură de Bernardino Campi, și i s-a pierdut urma.

⁴⁰ Lorenzo Sabatini, Bologna, c. 1530 — Roma, 1576; Orazio Sammacchini, Bologna, 1532 — 1577; Giacomo Bertoia (Jacopo Zanguidi), Parma, 1544 — 1574.

⁴¹ Bartolomeo Passerotti (Bologna, 1529 — 1592), era foarte apreciat în epocă.

⁴² Fintîna există la Bologna (1566), dar este din bronz. Grupul ecvestru, aflat în Piața Senioriei din Florența, a fost inaugurat în 1594. Pentru Giambologna v. n. 3 la p. 98.

⁴³ Marten de Vos (Anvers, 1532 — 1603) a fost la Roma și Veneția înainte de 1558. Lucrările amintite mai jos nu se cunosc. Adriano Friso este Adriaen de Vries (Haga, c. 1560 — Praga, 1626), aflat în 1588 în serviciul Ducelui de Savoia. Sculptorul Giacomo Ciocchi nu a fost identificat. Denys Calvaert (Anvers, 1540 — Bologna, 1619) își făcuse la Bologna un atelier care căuta să rivalizeze cu academia fraților Carracci. Este menționat de BELLORI (*op. cit.*, II, p. 44).

Acesta, pe lângă numeroasele opere împrăștiate prin lume la diverși principii, i-a trimis patru tablouri regelui Filip al Spaniei, unul reprezentîndu-l pe *Cristos cu apostolii în grădină* luminat de inger, altul cu *Ingerul și Lot cu fiicele lui* fugind din orașele pirjolite, al treilea e *Sfînta Maria cu pruncul și sf. Iosif* într-o barcă îndreptîndu-se spre port, iar ultimul o înfățișează pe *Venus* goală pe un pat și rîzînd la vederea unui satir încărcat de bogății, pe care i le oferă ca s-o îmbie; mai este și un Cupidon plîngînd la vederea poftelor urile ale acestuia și a dezmațului ei, care se dăruiește oricui pentru a agonisi avuții. Tot în rîndul acestor pictori se numără și Giovan Fiammingo, foarte priceput în zugrăvirea figurilor mici și a priveliștilor, aflat acum în slujba ducelui Alexandru al Parmei, apoi Gio. Stradanus, care a fost în slujba lui Don Giovanni de Austria, și Teodoro Bernart, pictor din Amsterdam⁴⁴.

Despre pictorii pricepuți la priveliști, atît italieni cît și străini, se vorbește indeajuns în Tratatul meu, în capitolul despre compoziția acestora, ca și despre cei mai destoinici în pictarea figurilor mici și a altor asemenea lucruri legate de această artă, cum ar fi pictura pe sticlă, închipuind orice fel de imagini. În care privință a fost mare meșter Valerio Profondavalle din Lovania în Brabant; dar nu numai în lucrările pe sticlă, ci și în pictură s-a dovedit foarte destoinic. A fost tatăl Prudenzei⁴⁵, care, mergînd pe drumul început, nădăj-

⁴⁴ Giovanni Fiammingo este Jan Soens (Bois-le-Duc, 1547 — Parma, 1614); a lucrat din 1575 pînă la moarte în serviciul familiei Farnese din Parma. Stradanus este Jan van der Straet (Bruges, 1523 — Florența, 1605); a lucrat vreme îndelungată în serviciul Medicilor la Florența, cu excepția perioadei petrecute la Neapole în jurul anului 1580, cît a fost în slujba lui Don Juan de Austria. Teodoro Bernart este Dirk Barends cel Tânăr (Amsterdam, 1534 — 1592), care a fost în Italia între 1555 și 1562.

⁴⁵ Profondavalle e numele italianizat al lui Valerio Diependale din Leuven, care a lucrat și a murit la Milano după 1598. A executat vitralii pentru Dom, decoruri și scenografie pentru festivități. Activitatea fiicei sale Prudenza e atestată în jurul anului 1590, dar operele nu s-au păstrat.

duiește să ducă arta noastră spre cea mai înaltă culme, așa cum o face și Fede, fiica lui Annuncio Galizi din Trento, străduindu-se să-i imite pe cei mai buni maeștri ai artei noastre ⁴⁶.

Trecind acum la Milano, aici se află Aurelio Lovini, care în unele privințe nu este mai prejos decît părintele lui, după cum a dovedit-o îndeajuns în multe picturi ale sale, printre care merită să fie amintită spre lauda lui cea zugrăvită pe fațada bisericii Misericordia pe Corso di Porta Comasina, lângă San Tommaso în Terra Amara, unde a pictat pe o suprafață mică un mare număr de figuri, datorită acestei arte ce pare s-o aibă din naștere, pe lângă anatomia pe care o stăpînește deplin ⁴⁷. Tot aici l-a închipuit într-o perspectivă foarte plăcută pe Dumnezeu Tatăl, ce coboară înconjurat de îngeri, asupra personajelor zugrăvite dedesubt, care împart pline, vin și tot soiul de bucate celor din jur, șchiopi, orbi sau alți schilozi și nenorociți, care apucă pomana cum pot, fiecare după betesugul lui. Iar pentru împodobirea acestei opere, frumos colorată și cu lumini bine chibzuite, se află de o parte și de alta două herme în clarobscur, avînd deasupra două femei lucrute în același fel cu mare iscusință, care i-a adus cu timpul o prețuire crescîndă; sub îndrumarea acestuia a ajuns un bun pictor Pietro Gnocco, după cum o dovedesc limpede atîtea lucruri frumoase din opera lui. Deopotrivă cu el înflorește Paolo Camillo Landriano, discipolul genovezului Ottavio Semino ⁴⁸.

⁴⁶ Nunzio Galizi, născut la Trento, a lucrat între 1573 și 1595 la Milano, unde s-a născut și fiica sa, Fede.

⁴⁷ Aurelio Luini (1530—1593) e al treilea fiu al lui Bernardino Luini. Pictura murală de la Pio Luogo della Misericordia s-a distrus, dar descrierea ei există în vechile ghiduri ale orașului.

⁴⁸ Pietro Gnocchi, activ între 1579 și 1603, a colaborat cu A. Luini la frescele de la Monastero Maggiore din Milano. Landriano, zis Duchino (Milano, c. 1560—m. către 1619), a lucrat la Dom un ciclu de picturi din viața sf. Carlo. Ottavio Semino (Genova, ?1520—Milano, 1604) e amintit în *Tratat* (p. 367) pentru măiestria chenarelor ornamentale și era, ca și mulți alții menționați în acest capitol, membru al Academiei din Val di Bregno.

După aceștia nu se cuvine să-i trec sub tăcere pe destoinicii stucatori, ca Adrian de Vasellas din Bruges, Domenico din Meli, italian de lingă lacul Lugano, făcut cavaler de papa Sixt al V-lea, nu numai stucator remarcabil, dar și arhitect ⁴⁹. Acesta a dus obeliscul împăratului Tiberiu în piața San Pietro de la Vatican, ceea ce a fost unul din cele mai rare și uimitoare lucruri din cite s-au înfăptuit pe lume, dat fiind că de la antici încoace s-a pierdut meșteșugul de a le transporta. Iar născocirea cu ajutorul căreia l-a putut duce atît de ușor este descrisă în *Tratatul* său. Cit despre arhitecții care se ocupă cu apele, aceștia sînt Giuseppe Meda, care face acum navigabil riul Adda, de la Como la Milano, lucru ce li se pare tuturor arhitecților nu anevoios, ci chiar imposibil; apoi Domenico Lonati și Clariccio, foarte buni în ambele meserii ⁵⁰.

Dintre sculptori pot să-l numesc pe Alessandro Vittoria din Trento, pe Brambilla și Emilio Ariu venețianul, precum și pe cei ce calcă pe urmele lui Annibale Fontana al nostru, cel mai de seamă dintre toți ⁵¹. Dar dintre cei ce sculptează în

⁴⁹ Domenico Fontana, arhitect și inginer (Melide, 1543—Neapole, 1607) a fost făcut cavaler palatin și al Pintenului de aur de papa Sixt al V-lea. A realizat diverse construcții la Vatican, a sistematizat piețe și străzi în Roma și a efectuat lucrări hidrologice, însă faima i-a adus-o transportarea obeliscului amintit aici, iar apoi a altor două (cele din piața bis. San Giov. în Laterano și Piazza del Popolo). *Tratatul* intitulat *Transportarea obeliscului vatican* a fost publicat în 1590, iar BELLORI, care i-a dedicat lui Fontana un capitol elogios, descrie amănunțit epopeea acestei dificile întreprinderi (*op. cit.*, I, p. 181—207).

⁵⁰ Pentru Gius. Meda v. n. 9 la p. 105. Asemenea lucrări de inginerie hidrologică începeau să devină curente (v. în BELLORI, *op. cit.*, pe cele ale lui Dom. Fontana și mai ales ale fratelui său, Giovanni). Domenico Lonati, menționat și în *Tratat*, nu a fost identificat. Arhitectul Giovan Battista Clariccio (n. la Urbino, m. la Milano, 1619) e de asemenea menționat în *Tratat*, ca și Meda, (p. 225 și 564).

⁵¹ Alessandro Vittoria, Trento, 1525—Veneția, 1608, unde s-a stabilit din 1548, a lucrat o vreme în atelierul lui Iacopo Sansovino, figurînd în epistolarul lui ARETINO

relief, și mai cu seamă în lemn, îni e de ajuns să pomenesc unul singur, care este însă cel mai mare din cîți se află astăzi în lume, numit Ricciardo Taurino din Rouen în Normandia. Ca să nu mai vorbim de multe alte lucrări ale sale, faptul acesta se vede în biserica mare din Padova, unde a sculptat în jurul corului Vechiul și Noul Testament, și în catedrala din Milano, unde a sculptat pe stranele corului cel puțin douăzeci și cinci de scene din viața sfîntului Ambrogio⁵². Nu se cuvine să-l trec sub tăcere nici pe Giovanni Battista Suardo, mare cunoscător al perspectivei și remarcabil în sculptarea tabernacolelor, a figurilor și a altor invențiuni deosebite în lemn; la fel de iscusit este și în baterea monedelor de oțel, pentru a săpa în ele orice imagine, așa cum face acum la Monetăria din Milano, sub conducerea marelui Leone Leoni aretinul, al cărui ginere a devenit datorită aleselor sale însușiri, iar acum, prin moartea acestuia, urmașul său la Monetărie⁵³.

Cît despre orfevri, un meșter neîntrecut a fost Bernardino Piacenza din Milano, atît în figurile de aur cît și în medalii și alte lucruri legate de meșteșugul acestora, iar acum se numără printre cei mai de frunte Carlo Sovico⁵⁴. Dintre flamanzi

și ca gravor de medalii (*op. cit.*, VI, 155). Despre Emilio Ariu, rivalul lui, se știu foarte puține date. Francesco Brambilla cel Tânăr (m. 1599) a lucrat la vitraliile Domului din Milano și a desenat corul și amvoanele. Annibale Fontana (c. 1540—1587), membru al Academiei din Bregno, e amintit și la p. 97 (v. n. 3), iar în Tratatul deoseori (p. 284, 381, 552 etc.), ca pictor, poet, inginer, orfevru, gravor și autor al statuilor de pe fațada bis. S. Maria di S. Celso, Milano. A făcut o medalie cu efigia lui Lomazzo.

⁵² Ricciardo Taurino este Richard de Taurigny din Rouen; a lucrat la bis. S. Giustina din Padova între 1558 și 1566, stabilindu-se în 1577 la Milano, unde a făcut lucrarea amintită aici în anii 1582—1591.

⁵³ Suardo este atestat între 1578 și 1585, dar nu i se cunosc lucrările. Am păstrat inconsecvența frazei privitoare la Leoni, care se datorează probabil unei completări de ultimă oră, deoarece sculptorul a murit chiar în timpul cînd se publica această lucrare.

⁵⁴ Bernardino Piacenza este necunoscut. Ciardi menționează că nu poate fi identificat cu omonimul său din sec. al XV-lea. Carlo Sovico sau Suigo este atestat din

sînt vestite numele lui Andrea di Grunighe, Volf din Breda și Giovanni Friso, orfevru al regelui catolic. În tapiserie se bucură de renume îndeosebi Girolamo di Hoselar din Bruxelles și Giovanni d'Arostos, tapisierul marelui duce de Toscana⁵⁵.

În sfîrșit, dintre meșterii broderiei, cel mai de seamă dintre toți în scene și figuri a fost Luca Schiavone, maestrul lui Girolamo Delfinone, care era foarte priceput în această artă, după cum se vede din viața Fecioarei, pe care a făcut-o pentru cardinalul de Baiosa și este un lucru minunat. A fost meșter în broderie al principelui Doria, căruia i-a făcut și portretul, împreună cu acela al ducelui de Bourbon și al ultimului duce din familia Sforza⁵⁶. A dovedit o măiestrie deosebită în broderii de podoabe bisericești și de asemenea în tapiserie, ca unul care ajunsese să stăpînească toate tainele acestei arte. A lăsat un fiu, numit Scipione, care nu numai că l-a ajuns, dar în unele privințe l-a și întrecut, mai ales în scenele de vînătoare alcătuite din priveliști, oameni, păsări și felurite animale. Una din acestea a dorit-o regele Henric al Angliei, iar alta, cu o compoziție diferită, a făcut-o pentru regele catolic al Spaniei, care a dăruit-o apoi mătușii sale, regina Maria⁵⁷. Pe scurt, se poate spune că nu se află principe sau

1569 ca orfevru la Milano și staroste al acestei corporații în 1582 și 1588.

⁵⁵ Giovanni d'Arostos este Jean Rost sau Rostel din Bruxelles, amintit de Vasari; a lucrat la Ferrara din 1536 pînă în 1545, iar apoi a condus manufactura Marelui duce de Toscana, murind la Florența în 1564. Toți ceilalți flamanzi amintiți aici sînt greu de identificat, Ciardi propunînd cu rezerve unele sugestii (p. 371, n. 58—59).

⁵⁶ Luca Schiavone (atestat între 1450 și 1480) a fost în serviciul lui Francesco Sforza. Girolamo Delfinone este primul reprezentant al unei familii vestite de brodeuri (m. 1565). Cardinalul de Bayeux este Charles de Bourbon, care a primit acest titlu abia în 1583; Andrea Doria, dogele Veneției, 1466—1560.

⁵⁷ Scipione Delfinone e atestat în jurul anului 1565. Tapiseriile cu scene de vînătoare, dăruite de Filip al II-lea reginei Maria a Ungariei, sînt menționate și de P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano descritta* (1595).

senior prin părțile noastre, care să nu aibă vreun lucru făcut de arta lui, la fel de măiastră și în tapiserie, redind în invențiuni minunate felurite veșminte și cai, sau născociri iscusite de trofee, grotești, frunzișuri și orice poate inchipui mintea omenească. N-a fost mai prejos decît părintele lui nici în brodarea podoabelor bisericesti, semănîndu-i atît de mult, încît, dacă-i privești operele, poți crede că au fost făcute chiar de mîna tatălui său. Iar acum îi urmează fiul său, Marco Antonio care, călcînd pe urmele tatălui și ale bunicului, a și început să arate că nu va rămîne cu nimic mai prejos.

Dar pentru ca această înșiruire de meșteri renumiți în toate artele ce au o legătură cu pictura, precum și această *Idee* a mea să nu se lungească la nesfîrșit, o voi încheia cu lauda vestitei Catarina Cantona, nobilă doamnă din orașul Milano, dar și mai nobilă prin mintea-i luminată și prin măiestria ei în arta de a broda pe pînză și canava, care nu-și va găsi niciodată seamăn, și nici n-a avut în timpurile trecute, oricît ar vorbi poezii de Arachne a lor. Căci pe lingă alte însușiri deosebite, ea minuieste acul cu atîta artă, încît punctul îi iese la fel și pe o față și pe cealaltă, iar datorită acestei măiestrii i se spune punctul de cusătură al mării Cantona. Cu acesta a cusut nenumărate opere de o nespusă frumusețe pentru principese de rang mare, atît străine cît și italiene, și indeosebi pentru serenissima infantă Donna Caterina de Austria, care i-a cerut să lucreze o Bunăvestire pe o învelitoare de altar pentru serenissima doamnă Dorotea de Bransvich și pentru marea ducesă de Toscana, nepoata ei⁵⁸. Iar acum, măiastra doamnă lucrează la o broderie ce va înfățișa încoronarea maiestății sale catolice, regele Filip al II-lea al Spaniei, în urma renunțării

⁵⁸ Ecaterina de Austria este fiica lui Filip al II-lea, căsătorită în 1586 cu Ducele de Savoia. Marea ducesă de Toscana este Cristina de Lorena, soția lui Ferdinand I de Medici, nepoata Doroteei de Brunswick, soția conțelui palatin Frederic.

la tron a tatălui său, împăratul Carol Cvintul, în care se văd statele mării sale în chip de figuri cu stemele lor, și regina Maria cu o mulțime de cavaleri, iar împrejur figuri reprezentînd Religia, Dreptatea, Tăria, Chibzuința, Pacea, Fericirea, Faima, cu însemnele potrivite acestor virtuți. Iar principii amintiți sînt înfățișați după natură, și se văd la fel pe ambele fețe ale broderiei. În același timp mai lucrează și la o scenă cu înfruntarea dintre Pallas și Arachne, cu meritele și păcatele zeilor. Ar fi însă prea mult să descriu pe rînd toate operele sale cu laudele cuvenite; așa încît las lucrul acesta în grija lui Tasso și a atîtor altor minți luminate din zilele noastre, care o preamăresc în poemele lor⁵⁹.

După lucrarea de față, pictorul va putea să citească *Tratatul de pictură*, apărut acum cîțiva ani, deși potrivit ordinii învățăturilor trebuia să apară după lucrarea de față, care este prezentarea lui prescurtată și cuprinzătoare, așa cum am spus lămurit încă de la început⁶⁰. Iar imbinîndu-le pe amîndouă, va ajunge să înțeleagă mai limpede și mai deplin tot ce am arătat eu pe larg cu privire la această artă a picturii, care e tot atît de anevoioasă pe cît este de nobilă și liberală.

⁵⁹ Ciardi menționează că, în afară de Tasso, Caterinei Cantona i-a adus elogii în versuri și Benedetto Sociacco.

⁶⁰ Afirmția e inexactă, căci nicăieri în *Ideea* nu s-a spus că aceasta ar fi un compendiu al *Tratatului*. Capitoul de față a fost redactat și revizuit în perioade diferite, după cum o dovedește informația de ultimă oră despre Leone Leoni (v. n. 52). În cap. IV există într-adevăr o formulare din care se deduce că *Tratatul* urma să apară după *Ideea* (v. p. 75 și n. 3), dar nu și afirmația că aceasta ar fi un fel de rezumat al celeilalte lucrări, fapt dezmințit chiar de titlul pe care-l purta în ediția princeps: *Ideea templului Picturii de Giov. Paolo Lomazzo, pictor, în care se vorbește despre originea și temeiul lucrurilor cuprinse în tratatul său despre arta picturii* (ceea ce este cu totul altceva decît o „prezentare prescurtată”). Privitor la cronologia și structura lucrării de față, a se vedea n. 4 la p. 53. Problema a fost dezbătută de G. M. ACKERMAN, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Michigan, 1968 și R. P. CIARDI, *Introducerea cit.*, p. LI—LX.

Annibale Fontana,
Portretul lui Lomazzo, Londra, British Museum



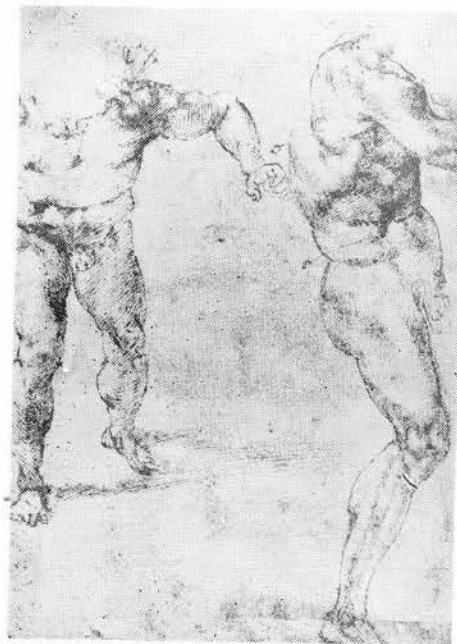
G. P. Lomazzo,
Autoportret, Milano, Pinacoteca di Brera



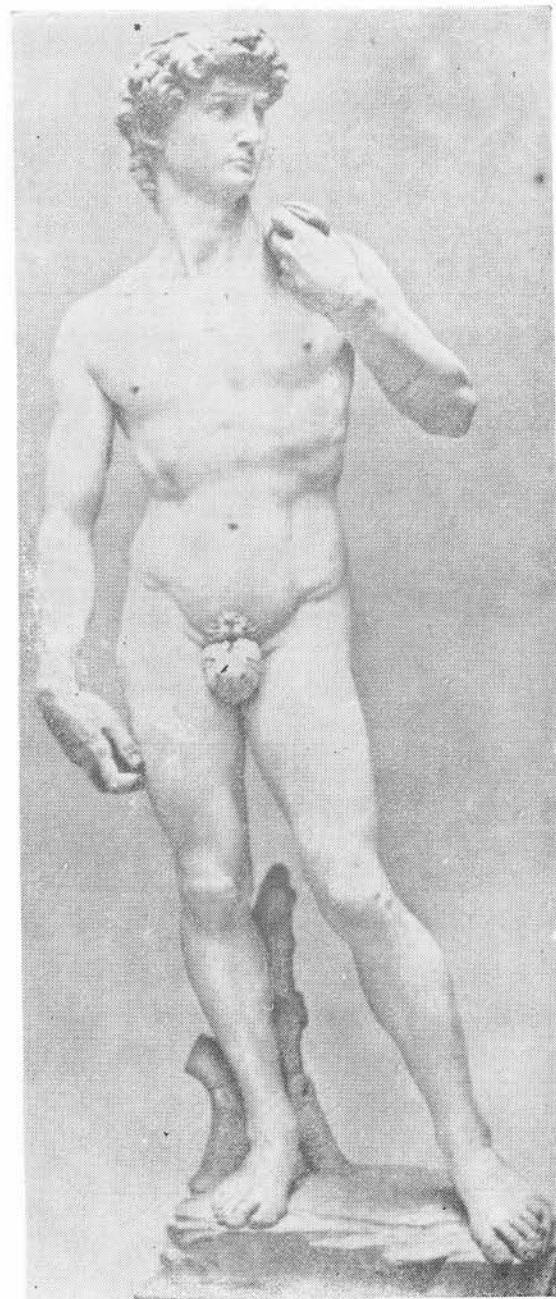
Anonim, *Portretul
lui Michelangelo,
Florența în Casa
Buonarroti*



Michelangelo, *Schi-
țe pentru Bătălia
de la Cascina, 1502
— 1505, Viena, Al-
bertina*



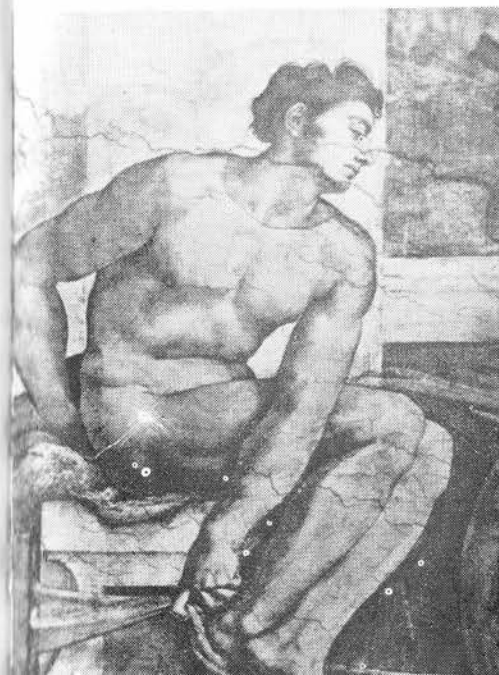
→
Michelangelo,
*David, 1501—1504,
Florența, Galleria
dell'Accademia*





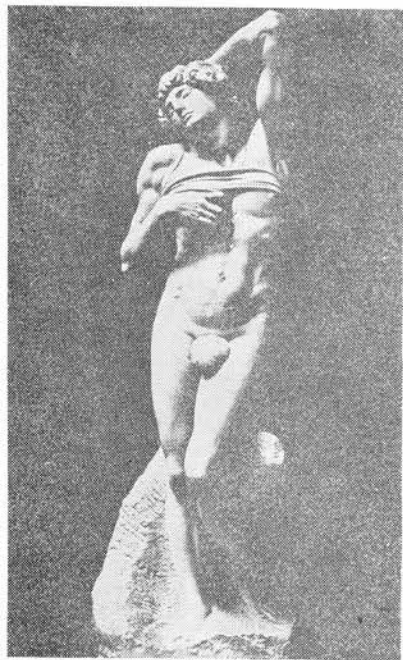
Michelangelo, *Potopul*, detaliu, 1508—1509, plafonul Capelei Sixtine, Roma, Palatul Vatican.

Michelangelo, schi-
țe pentru *Sibila din
Libia* de pe plafo-
nul Capelei Sixtine,
1511, New York,
Metropolitan Mu-
seum



Michelangelo, *Ignu-
do*, 1509 — 1510,
plafonul Capelei
Sixtine, Roma,
Palatul Vatican

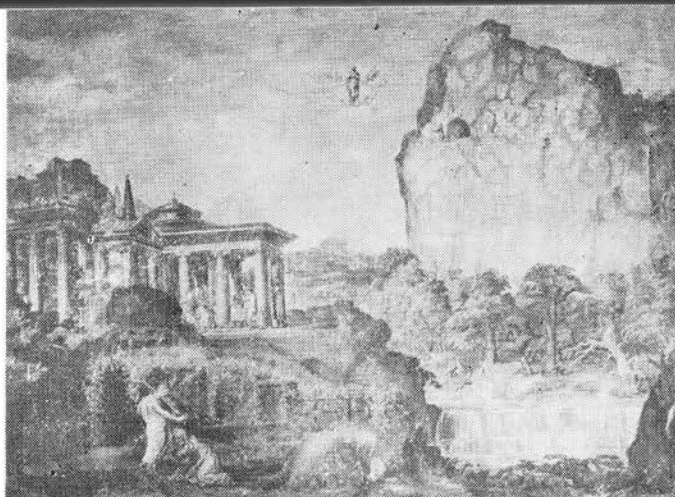
Michelangelo, *Sclav murind*,
1513, Paris, Luvru



Michelangelo, *Sclav revoltat*,
1513, Paris Luvru



Michelangelo, *Judecata de apoi*, detaliu, 1537-1541, Roma,
Capela Sixtină



Polidoro da Caravaggio, *Paisaj cu scena din viața Mariei Magdalene*, frescă, 1524–1525, San Silvestro al Quirinale, Roma



Leonardo da Vinci, *Autoportret*, către 1512, Torino, Biblioteca Națională

←
Gaudenzio Ferrari, *Plingerea lui Cristos*,
către 1528, Budapesta



Leonardo da Vinci, *Botezul lui Cristos*, detaliu, 1572—1575, Florența, Uffizi

Leonardo da Vinci,
Ginevra Benci, 1474
—1476, Washing-
ton, National Gal-
lery of Art



Leonardo da Vinci,
Bunavestire, detaliu,
câtre 1472—1475,
Florența, Uffizi



Leonardo da Vinci,
Fecioara cu garoafa,
1478—1480, Mün-
chen, Alte Pinako-
thek



Leonardo da Vinci,
Sfintul Ieronim,
câtre 1480, Roma,
Pinacoteca Națio-
nală

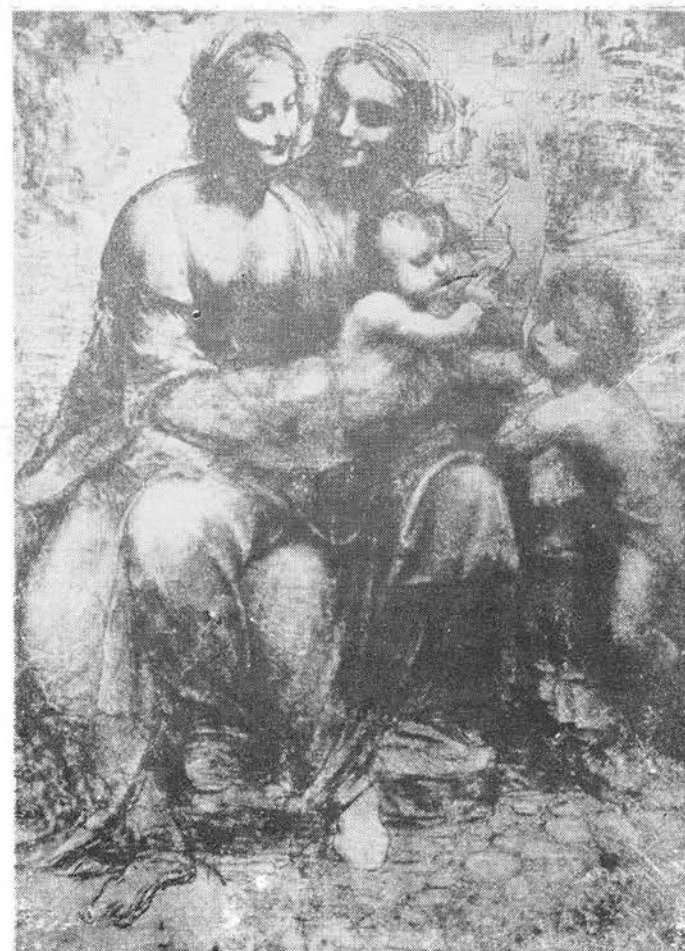


Leonardo da Vinci, *Fecioara cu garoafa*, detaliu, 1478—1480,
München, Alte Pinakothek

Leonardo da Vinci,
Inchinarea magilor,
detaliu, 1481—1482
Florența, Uffizi



Leonardo da Vinci
(?), *Bachus*, către
1511—1515, Paris,
Luvru



Leonardo da Vinci, *Sfinta Ana*, *Fecioara*, *Cristos copil* și *Sfntul Ioan*, către 1498, Londra, National Gallery



Leonardo da Vinci, *Fecioara între stinci*, detaliu, 1483—1486,
Paris, Luvru



Leonardo da Vinci, *Fecioara între stinci*, detaliu, 1503—1506,
Londra, National Gallery



Rafael, *Autoportret*, către 1425, Oxford, Ashmolean Museum



Rafael, *Frumoasa grădinărească*, către 1508, Paris, Luvru

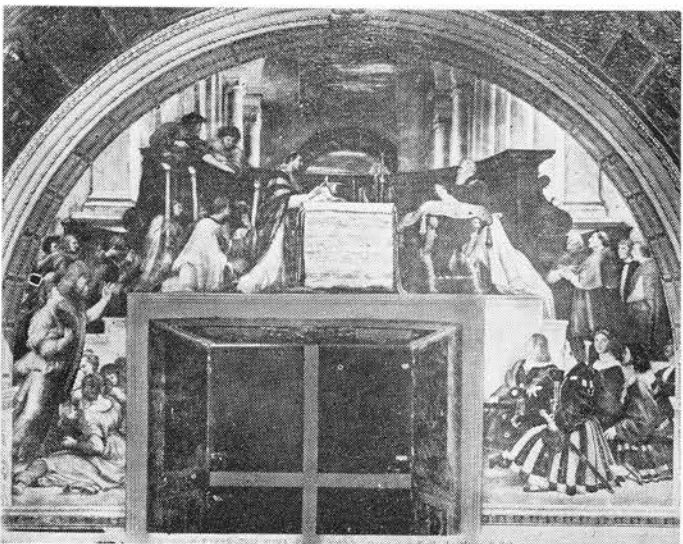


Rafael, *Madona Sixtină*, către 1516, Dresda, Gemäldegalerie



Rafael, *Alungarea lui Eliodor din templu*, frescă, 1511–1513, Vatican, Stanza lui Eliodor

Rafael, *Messa din Bolsena*, frescă, 1511–1513, Vatican, Stanza lui Eliodor

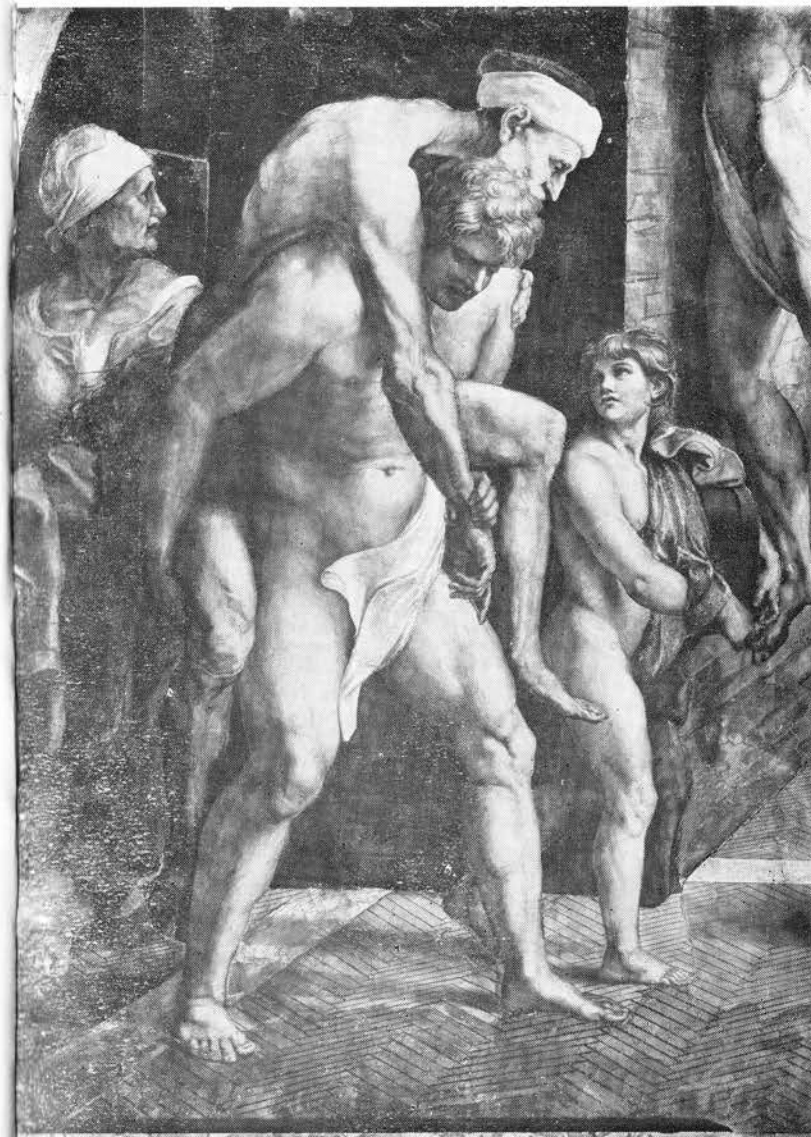


Rafael, *Logodna Fecioarei*, 1504, Milano, Pinacoteca di Brera

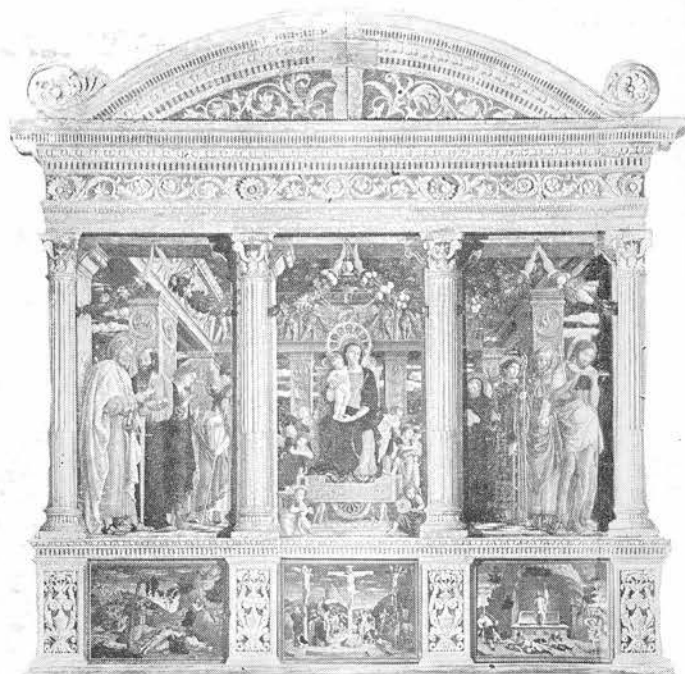


Rafael, *Viziunea lui Ezechiel*, după 1516, Florența, Galleria Pitti

Rafael, *Incendiul din Borgo*, frescă, detaliu, către 1515, Vatican, Stanza Incendiului



(Ed. Alinari) P. 2° N. 7836: ROMA - Palazzo Vaticano, Stanze di Raffaello. Un dettaglio dell'Incendio di Borgo.



Mantegna, Altarul bisericii San Zeno din Verona



Mantegna, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, detaliu, Londra, National Gallery

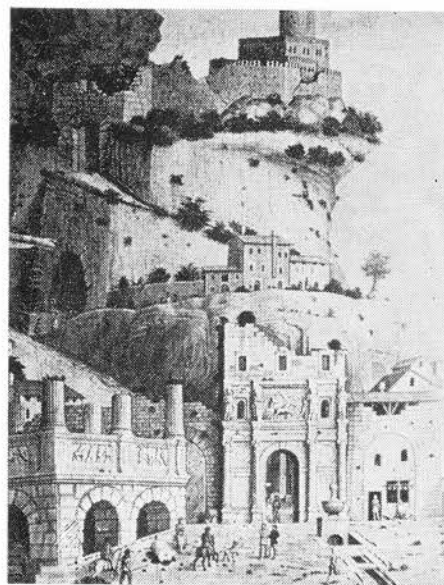


Mantegna, *Apostolul Iacob în drum spre execuție*, Capela Ovetari, Eremitani, Padova

Mantegna, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*, Londra, National Gallery



Mantegna, *Cristos mort*, Milano, Pinacoteca di Brera



Mantegna, *San Sebastiano di Aigueperse*, c. 1480, detaliu, Paris, Luvru



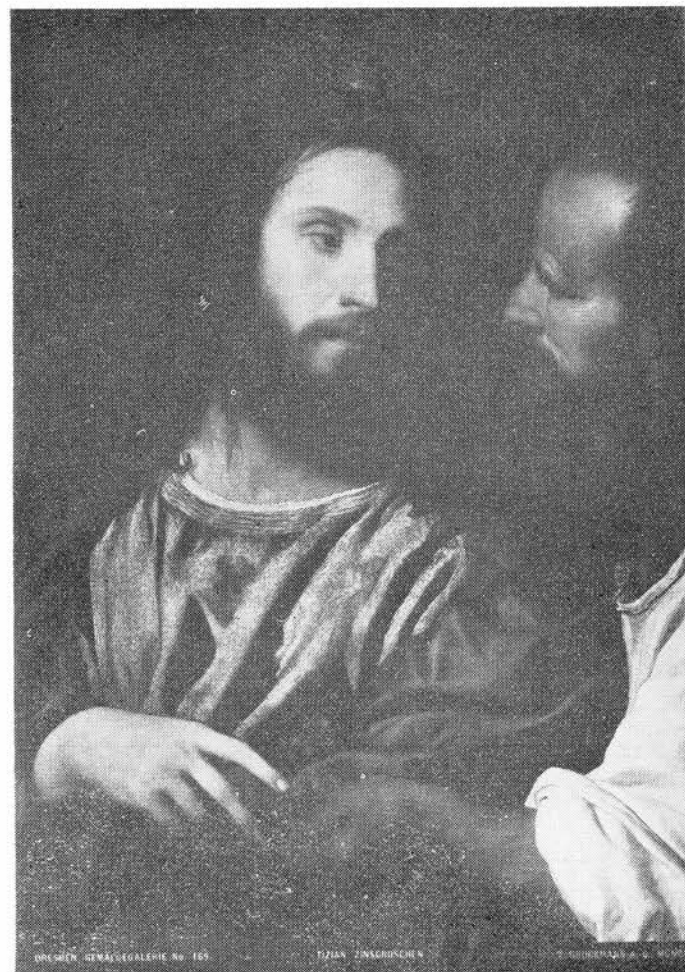
Titian, *Alfonso de Ferrara și Laura de Dianti*, 1512–1515, Paris, Luvru



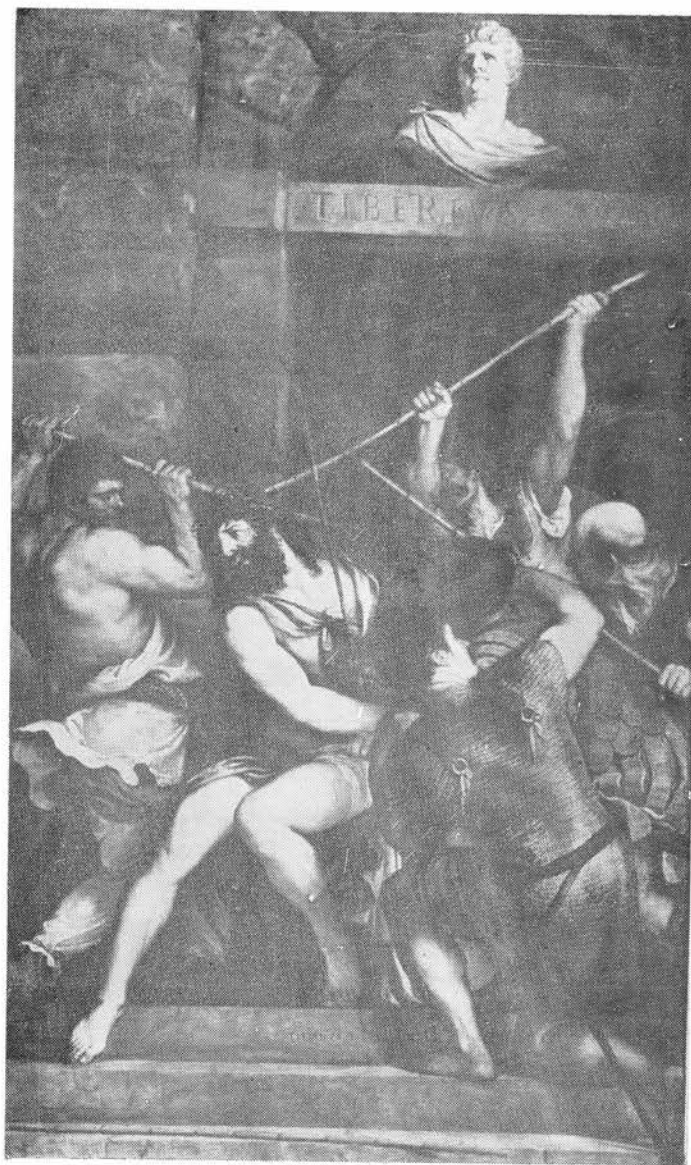
Tițian, *Madona cu cireșile*, 1515, Viena, Kunsthistorisches Museum



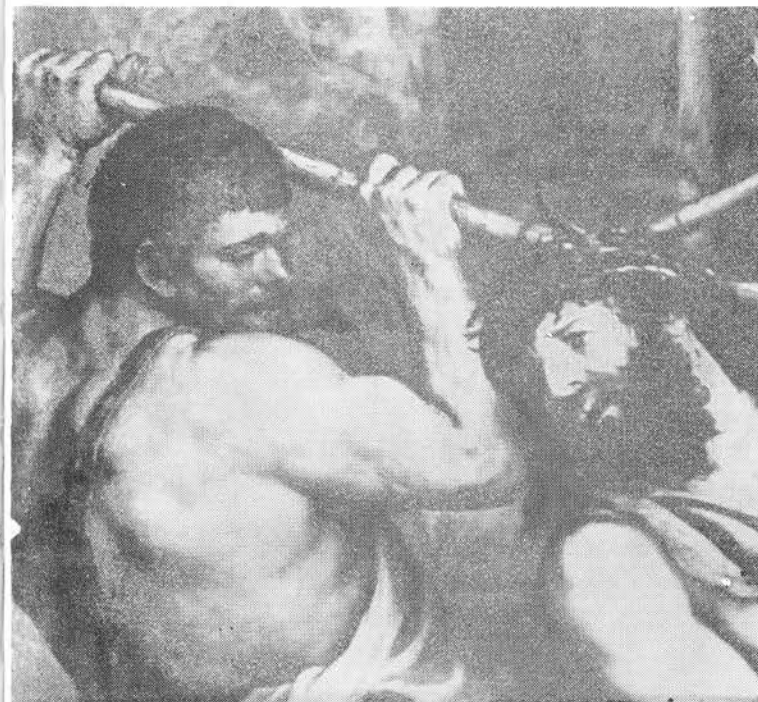
Tițian, *Madona cu cireșile*, detaliu, 1515, Viena, Kunsthistorisches Museum



Tițian, *Dinarul cezarului*, către 1518, Dresda, Gemäldegalerie



Tițian, *Încoronarea cu spini*, către 1542, Paris, Luvru



Tițian, *Încoronarea cu spini*, detaliu



Tițian, *Papa Paul al III-lea cu nepoșii*, detaliu, 1546, Neapole, Museo di Capodimonte



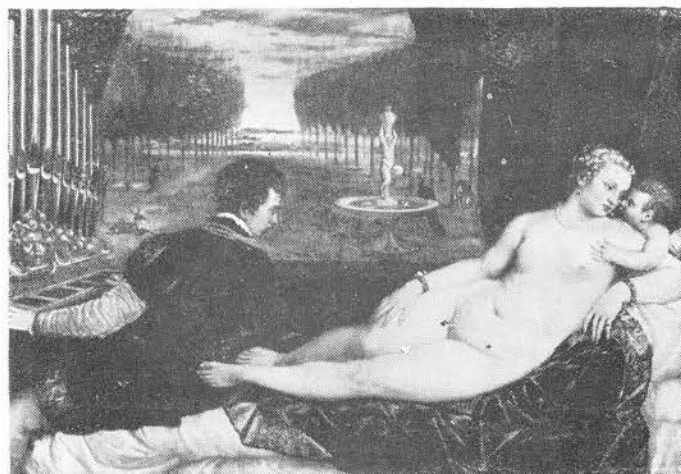
Titian, *La Gloria*, 1551–1554, Madrid, Prado

←
Titian, *Carol Quintul*, 1548,
München, Alte Pinakothek



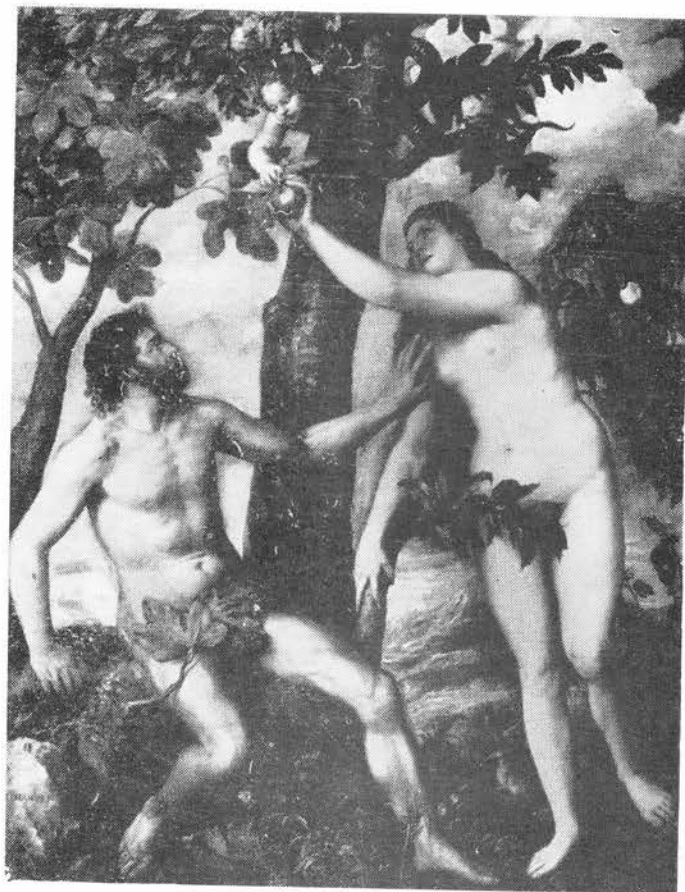
Tițian, *Bărbatul cu mânășă*, către 1520, Paris, Luvru

Tițian, *Venus și cântărețul la orgă*, către 1548, Madrid, Prado



Tițian, *Lucreția și Tarquinius*, către 1560—1570, Viena, Kunsthistorisches Museum





Titian, *Adam și Eva*, către 1570, Madrid, Prado

Federico Zuccaro

IDEEA PICTORILOR, SCULPTORILOR ȘI ARHITECȚILOR

FEDERICO ZUCCARO IDEEA PICTORILOR, SCULPTORILOR ȘI ARHITECȚILOR

Federico Zuccaro¹ s-a născut la Sant'Angelo in Vado, către 1542, și a murit la Ancona, în 1609. Împreună cu fratele său mai mare, Taddeo (1529—1566), el poate fi considerat drept unul dintre reprezentanții de frunte ai picturii manieriste romane, chiar dacă activitatea sa se desfășoară adesea în afara cetății papale (Veneția, Florența, Torino etc.) și chiar în afara peninsulei italiice (Anglia, 1575; Spania 1583—1585; Olanda și din nou Anglia, 1595). Maniera sa adaugă eclectismului deja prezent în opera lui Taddeo (sinteză tipic manieristă între Correggio, Rafael și Michelangelo) ecouri venite din partea venețienilor (Bassano, Paolo Veronese).

Principalele sale opere sînt constituite de ample cicluri decorative în frescă, cum ar fi, de pildă, cele de la Palatul Dogilor din Veneția, cele ce decorează cupola Domului din Florența (incepute de Vasari), cele din Sala Regia sau din Capela Paolină de la Vatican, sau cele de la Vila Farnese

¹ Numele și prenumele lui Federico Zuccaro cunosc mai multe variante, datorate de multe ori însuși posesorului lor. Federico se preschimbă adesea în Federigo, iar Zuccaro apare de multe ori în variantele Zuccari, Zuchero, Zuccharo, Zucchero, Zucchari, ba chiar și (în anii de tinerețe) Zuccarini. Am optat pentru grafia și pronunția Federico Zuccaro, deoarece ea este cel mai frecvent folosită în publicațiile autorului.

de la Caprarola, rod al colaborării cu fratele mai mare.

Faima lui de pictor este întrecută de cea a fratelui său, Taddeo. Operele sale (mai ales cele de la Florența și Caprarola), deși au constituit încă de la dezvăluirea lor obiectul unor aspre polemici, au fost o adevărată școală pentru artiștii străini (mai ales pentru cei din Țările de Jos), sosiți să se instruiască în Italia², contribuind astfel la formarea unui stil, denumit de specialiști „manierism internațional”.

Adevăratul său renume și-l cîștigă însă în urma activității de animator al vieții artistice (florentine sau romane) și, mai ales, în urma publicării lucrării teoretice traduse în ediția de față.

Zuccaro este de asemenea autorul a două lucrări de memorialistică în care descrie călătoria făcută în Spania (Relación de un viaje al Escorial, Aranjuez y Toledo, 1586) și cea din nordul Italiei (Veneția, Mantova, Parma, Milano, Pavia, Torino etc.). Această din urmă lucrare, intitulată *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma del Sig. Cavaliere Federigo Zuccaro, Bologna, 1608*, este un document prețios³ pentru cunoașterea vieții culturale și artistice a vremii. Ca o completare a acestor însemnări de călătorie, autorul ne-a lăsat un mare număr de schițe de peisaj, un adevărat jurnal de călătorie grafic.

Activitatea sa de teoretician nu poate fi bine înțeleasă decît în contextul culturii florentine și romane a vremii. Un prim moment important în conturarea viziunii teoretice care va sta la temelie Ideii este cel al sejurului florentin din anii 1575—1579⁴.

² A se vedea în acest sens FR. ANTAL, *Problema manierismului în Țările de Jos*, în *Clasicism și Romantism și alte studii de istoria artei*, trad. rom. T. Bocșa, București, 1971, pp. 53 și urm. și 57 și urm.

³ Cf. J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, pp. 364—365.

⁴ Cf. DETLEF HEIKAMP, *Federico Zuccari a Firenze*, în *Paragone*, nr. 205 (1967), pp. 44—68 și nr. 207 (1967), pp. 3—34.

Paralel cu decorarea cupolei Domului, Zuccaro devine membru al Academiei „del Disegno” din Florența, întemeiată de Vasari în 1562⁵. În intenția lui Vasari, Academia trebuia să fie o școală superioară de arte, iar nașterea ei în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea este un fenomen semnificativ pentru noua orientare pe care o capătă acum activitatea artistică, dar și pentru intelectualizarea ei, uneori excesivă.

În momentul în care Zuccaro devine membru al Academiei, aceasta trecea printr-o perioadă de stagnare, datorată, desigur nu în ultimul rând, morții, în 1574, a fondatorului ei.

Ni s-a păstrat o scrisoare-memoriu semnată de Zuccaro, în care se propune o reorganizare a Academiei după principii noi, moderne⁶. Este vorba de un adevărat program estetic prea novator poate pentru a putea fi acceptat, la acea oră, de mediul artistic florentin.

Autorul preconizează o reîntoarcere la studiul naturii care trebuie să precedă dezbaterile în jurul capodoperelor. De asemenea, arată utilitatea lecțiilor de matematică sau a celor privind alte științe, lecții care ar putea face din pictor un om învățat. Asupra acestor puncte autorul va reveni în anii următori, aducând modificări însemnate.

Proiectul de reformă era sortit însă nerealizării. Concretizarea sa parțială se va produce mult mai târziu, la Roma, unde Federico Zuccaro are prilejul să întemeieze, cu ajutorul cardinalului Federico Borromeo, o nouă academie, devenită în scurt timp celebră: *Accademia di San Luca* (1593).

Originile Academiei di San Luca nu trebuie căutate însă doar în activitatea florentină a lui

⁵ Cele mai recente studii (cu bibliografia anterioară) despre Academia Florentină sînt cele sembrate de T. REYNOLDS, *The Accademia del Disegno in Florence, its formation and early years* (Ph. Diss.), Michigan, 1974 și S. ROSSI, *Dalle Botteghe alle Accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano, 1980 (mai ales pp. 146—181).

⁶ Cf. N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, ed. II-a, New York, 1973, pp. 51—53.

Zuccaro sau în modelul vasarian al Academiei del Disegno. Încă din 1542 funcționează la Roma o corporație a pictorilor, sculptorilor și arhitecților care poartă numele de „Compagna dei Virtuosi” sau „Compagna di San Giuseppe di Terrasanta”.

Chiar dacă această corporație păstra încă un pronunțat caracter de breaslă medievală, anumite atribuții noi (organizări de expoziții etc.) fac din ea un fenomen pre-modern.

În 1572, Federico Zuccaro este ales președinte pe viață al Companiei, pe care o va părăsi însă, din pricina unor neînțelegeri, în 1584. Acesta este probabil momentul în care proiectul unei noi și adevărate Academii prinde mai clar contur în mintea artistului.

Noua academie va fi inaugurată la 14 noiembrie 1593, în localul, pe atunci, din vecinătatea bisericii Santi Luca e Martina, de lângă Forul Roman⁷. Conceptul teoretic central al Academiei va fi cel de „desen”, un concept teoretizat, în mod diferit, de Giorgio Vasari, fondatorul Academiei din Florența.

Pentru difuzarea ideilor teoretice izvorîte din experiența Academiei San Luca, Zuccaro va scrie *Idea Pictorilor, Sculptorilor și Arhitecților*, care apare în 1607 la Torino.

O completare a ideilor conținute în această scriere se găsește în discursurile ținute de autor la Academie, în 1593 și 1594, rescrise apoi de către Romano Alberti și publicate sub titlul *Origine e progresso dell'Accademia del Disegno de' pittori, scultori et architetti di Roma, Pavia, 1604* (nouă ediție, în facsimil, în F. Zuccaro, *Scritti d'Arte*, a cura di D. D. Heikamp, Florența, 1961, pp. 1—101).

Federico Zuccaro mai este autorul unui mic opuscul intitulat *Lettera a Principi et Signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura* (...) *Con un Lamento della Pittura, Mantova, 1605*, în care propune tuturor principilor din Italia să întemeieze academii după modelul celei romane,

⁷ Pentru organizarea Academiei se poate consulta N. PEVSNER, *op. cit.*, pp. 59—66.

plîngîndu-se în același timp de decadența picturii în Italia.

Ideea, opera cea mai importantă a lui Federico Zuccaro și text fundamental pentru perioada Manierismului, a cunoscut două reeditări (Roma, 1766—1768, și Florența, 1961, facsimil în *Scritti d'Arte*, lucrare citată mai sus).

După știința noastră, lucrarea nu a beneficiat pînă în prezent de o traducere integrală în vreo altă limbă.

V. I. S.

L'IDEA
DE' PITTORI, SCULTORI,
ET ARCHITETTI,

DEL CAVALIER FEDERICO ZUCCARO.

Divisa in due Libri.

AL SERENISSIMO CARLO EMANUEL
DUCA DI SAVOIA, PRINCIPE DI PIEMONTE, &c.



IN TORINO, Per Agostino Disserolio. MDCLXXII.

Federico Zuccaro, pagina de titlu a ediției princeps

Desenul interior

Alteței sale serenissime principele de Savoia¹

Temeiurile care-i îndeamnă pe scriitori să dedice cuiva roadele strădaniilor lor m-au făcut și pe mine să închin alteței voastre serenissime *Ideea* de față, căci, dacă doream să găsesc ocrotire și pavăză acestei lucrări pentru a nu avea de suferit din pricina deosebirilor de păreri sau chiar a răutății, cui ar fi foat mai cu cădere s-o închin decit gloriului vostru nume, care este atit de luminos încit, așa cum datorită razelor soarelui cerul se innobilează, stelele scapără, planetele strălucesc, polii se luminează, norii se împrăstie iar păsările întunericului se ascund, datorită virtuții voastre lucrarea de față se va innobila, va scinteaia filă cu filă, vor scăpăra toate conceptele, vor străluci toate argumentele, se va șterge orice pată care ar putea-o întina și se va ascunde ceata nevrednică a Zoililor² circotași.

¹ Zuccaro dedică opera sa ducelui Carol Emanuel de Savoia, la curtea căruia lucra în acea vreme. Ducele era un mare protector al artelor, iar la realizarea galeriei de pictură descrisă mai jos, Zuccaro a avut o contribuție importantă. (V. I. S.).

² Aluzie la Zoilos, retor grec din Amphipolis (prima jumătate a sec. al III-lea î.e.n.) devenit celebru datorită criticilor acerbe aduse lui Homer, așa încit numele lui a ajuns un simbol al criticilor circotași.

Dacă era să caut o persoană ilustră inzeestrată cu virtutea amintită, ce alt principe aş fi putut alege, mai priceput decit alteța voastră în aceste Idei? Fiindcă mărturisesc că, de cite ori mi-ați făcut favoarea de a-mi împărtăși înaltele voastre Idei, am rămas copleșit de uimire, mai cu seamă cind v-am văzut desenind și schițind cu atita pricepere simboluri, figuri, priveliști, cai și alte animale ce urmează să fie închipuite în marea voastră galerie, care va fi un compendiu al tuturor lucrurilor din lume, o vastă oglindă în care se vor vedea faptele cele mai strălucite ale eroilor din marea voastră casă regală și efigiile adevărate ale fiecăruia din aceștia, iar de-a lungul ei vor fi înfățișate principalele științe: căci pe boltă se vor vedea cele patruzeci și opt de imagini cerești³, mișcarea cerurilor, a planetelor și a stelelor, apoi mai jos figurile matematice și cosmografia întregului pământ și a mărilor, reprezentarea tuturor viețuitoarelor din apă, de pe uscat și din văzduh, lucru a cărui măreție va fi cu atit mai prețuită cu cit va fi mai mare priceperea celor ce-l vor privi.

În sfârșit, dacă scriitorii își închină operele unor principii vrednici de a fi iubiți, atit pentru curajul cit și pentru măreția lor, cine ar putea fi mai demn de toată dragostea și prețuirea decit alteța voastră, care întruniți atitea însușiri, încit vă cîștițați chiar și dragostea celor ce nu vă cunosc? Toate aceste rațiuni mă îndeamnă așadar să vă dedic lucrarea de față, date fiind dragostea și respectul ce vi le port, atit din îndatorirea supunerii, cit și din toate celelalte pricini, pe care nici pana nu le poate descrie, nici gura nu le știe mărturisi. Cine n-ar iubi însă un principe atit de desăvirșit în toate privințele? Credincios în cuget,

³ Corpuri cerești, planete, al căror număr a variat la diverși autori. ARISTOTEL afirmă că sînt „cu totul 47 de sfere” (*Metafizica*, XII, 8, 1074 a), iar TOMA DE AQUINO, comentînd acest paragraf, spune că sînt 49 (*Comm. in Metaphys.* XII, 10 nr. 2584). Despre „48 de imagini ale cerului” vorbește LOMAZZO, în *Tratat*, VII, 6, p. 473, citîndu-l pe ALESSANDRO PICCOLOMINI (*Della sfera del Mondo*, Veneția, 1540).

înțelept în gânduri, binevoitor din fire, cu blindețe în priviri, cu chipul senin, cu suflet mărinimos, drept în fapte, cumpătat în simțiri, iute la răsplată, domol la pedeapsă, omenos în porunci, chibzuit în hotăriri, în sfârșit un principe care este floarea virtuților cavalierești, mândrie a Muzelor în vreme de pace, cinste și faimă a armelor în timp de război, stindard al gloriei, lance a virtuților, sipet al onorurilor.

Vreau să adaug că la alcătuirea acestei *Idei* am hotărât chiar din *Idee*⁴ s-o închin alteței voastre, ca unei adevărate *Idei* a ducilor și a cavalerilor, a darurilor și virtuților. Așadar, de vreme ce se cuvine din atâtea pricini a fi închinată alteței voastre, primiți-o și îngăduiți-o cu bunăvoință, căci astfel voi prinde inimă să-mi dăruiesc strădaniei ceasurile de odihnă, lucrînd la celelalte două cărți pe care le pregătesc⁵ spre folosul tinerilor dornici să învețe profesiunile noastre⁶, cu regulile și îndrumările trebuincioase, pentru a ști ce e frumos și a lucra cum e bine. În care scop preasupus v-o închin.

Din Torino, la 11 martie 1607

a alteței voastre slugă preaplecată
Cavalerul *FEDERICO ZUCHARO*

⁴ În sensul de concept format inițial în minte. Cum acesta e noțiunea de bază a prezentului tratat, accentuarea a fost intenționată. Accepția termenului de *Idee* se va lămuri pe larg în capitolele următoare.

⁵ Una din acestea este cartea a doua a prezentului tratat, terminată la 1 iulie 1607. A doua era probabil cea menționată la sfârșitul cap. II din cartea a doua, și pe care s-ar părea că n-a mai apucat să o scrie (autorul a murit în 1609).

⁶ Cele trei la care se va referi în toată lucrarea, adică pictura, sculptura și arhitectura.

CAPITOLUL I

În care autorul arată însemnătatea și necesitatea Desenului interior și exterior, lămurind ordinea și criteriile urmate în tratatul de față

Dat fiind că printr-o îndelungată experiență în practicarea desenului și a picturii¹ am ajuns să-mi dau seama cât de necesar este ca omul să înțeleagă ceea ce vrea să facă, și că fără această înțelegere nu poate face niciodată ceva bun, căci altminteri lucrează la împlinire, fără temei și fără nici o rânduială, m-am străduit întotdeauna pe cât mi-a stat în putință să știu și să înțeleg ceea ce făceam. Ca atare la Academia din Roma, întemeiată prin strădaniile mele, am căutat nu numai să mă lămuresc eu însumi, ci să-i lămuresc și pe alții ce este Desenul în general, și în special pentru preanobilele indeletniciri ale picturii, sculpturii și arhitecturii, dat fiind că acestea depind de el, care este cauza tuturor activităților noastre. Iar în timpul cât am condus numita Academie, am dat numeroase îndrumări utile și necesare celor ce se

¹ Federico Zuccaro s-a născut în 1542, așa încît, la data cînd seria aceste rînduri, își petrecuse aproape o jumătate de secol ocupîndu-se cu pictura.

indeletnicesc cu aceste profesiuni, care, așa cum le-au fost de folos citorva, ar fi putut să le fie multor altora, dacă această Academie și-ar fi urmat activitatea precum s-ar fi cerut². Dar deși atunci, din pricina unor lipsuri omenești, n-am putut continua așa cum am fi dorit ceea ce ne propusesem, eu am împărtășit totuși cunoștințe despre Desen atita cit mi-a îngăduit timpul prea scurt, făgăduind să vorbesc despre el mai limpede și mai pe larg altă dată. Iar acum, pentru a-mi respecta făgăduiala³, m-am apucat să aștern în scris ceea ce am aflat din cărțile răsfoite în ceasurile de răgaz.

Știu preabine că, așa cum învățații teologi și filozofi cărora le-am împărtășit intenția mea s-au împotrivit la început, aducând felurite argumente și motivări, tot astfel nu vor lipsi nici acum aceia care, nepătrunzînd înțelesul acestui gând, vor avea de spus una și alta. Și după cum la ivirea unei comete noi fiecare vrea să-și dea cu părerea, tot astfel la apariția acestei cărți fiecare va dori să arate ce crede despre ea, așa că unii vor spune una, iar alții alta. Dar sint incredințat că, întocmai

² În 1593 s-a înființat, sub protecția cardinalului Federico Borromeo, Academia de Desen a pictorilor, sculptorilor și arhitecților din Roma (San Luca), al cărei președinte (*principe*) a fost ales Zuccaro. Timp de un an, din 14 nov. 1593 pînă la sfîrșitul lui oct. 1594, activitatea acestei Academii a fost susținută efectiv prin strădaniile lui și mai ales prin disertațiile sale, în care se întîlnesc principalele idei dezvoltate în acest tratat. Ele au fost consemnate în dările de seamă ale ședințelor, redactate de ROMANO ALBERTI, secretarul Academiei, și publicate în 1604 la Pavia sub titlul *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno...* (text reproduș în vol. *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, tipărit în 1961). Academia a continuat să existe nominal, dar pînă în 1599 nici unul din „principii” următori n-a mai izbutit să-i reînvie activitatea.

³ În prelegerea din 17 ian. 1594, Zuccaro spusese: „Aceasta e ceea ce am putut arăta acum pe scurt... cu speranța că într-o bună zi, printr-o expunere mai largă, voi aduce acele ultime tușe — cum zicem noi pictorii — și completări pentru o mai bună înțelegere, spre plăcerea și folosul obștesc al profesiunilor noastre legate de Desen”. (*Op. cit.*, p. 35).

cum învățații amintiți, deîndată ce au pătruns în adineul gîndului meu, nu numai că l-au încuviințat, dar l-au și lăudat ca pe o idee deosebită, binevoind să-mi împărtășească multe cugetări frumoase, pentru ca atunci cînd va ieși la lumină în lume să se înfățișeze înveșmîntat pe potriva măreției sale, tot astfel, cînd cititorii îmi vor fi priceput cu adevărat concepția, vor rămîne nu numai împăcați și mulțumiți, dar o să aducă desigur laude autorului. Și pentru ca fiecare s-o poată lesne înțelege, voi vorbi cit mai limpede cu puțință, iar cu ajutorul lui Dumnezeu voi căuta să le împărtășesc altora o cunoaștere cit mai deplină, străduindu-mă să-mi fac înțeles gîndul nu numai la suprafață, ceea ce ar fi foarte ușor, ci și în adîncime, căci, dînd la o parte învelișul, îi voi dezvălui miezul, pentru ca fiecare să-l poată gusta cu adevărat.

Este o încercare merituoasă și foarte folositoare tuturor celor ce studiază pictura, sculptura și arhitectura, deoarece înainte de toate ei trebuie să cerceteze temeinic acest Desen, din multe și felurite pricini, așa cum vom arăta mai departe, dar îndeosebi pentru că el este cauza a tot ce gîndim și facem, nu numai luminîndu-ne și îndrumîndu-ne în activitatea noastră de pictori, ci luminînd de asemenea orice cuget ales în feluritele sale activități speculative și practice. Iar pentru a-i mulțumi întrucîtva și pe numeroșii literați pe care-i numără profesiunea noastră, voi spune despre Desen și unele lucruri aflate de la feluriți filozofi și teologi de vază. Știu că au mai vorbit și alții despre Desen încercînd să-i lămurească aspectele, dar știu de asemenea că nu au spus lucruri prea însemnate și nici n-au pus punctul pe *i*, cum se zice, în acest subiect atît de nobil și de ales, deoarece nu și-au dat osteneala cuvenită, și nici nu aveau acea înclinare către speculație care se cere în tratarea unui asemenea subiect, lucru dovedit din păcate și în cuvîntările ținute la Academia din Roma⁴. Ca atare voi căuta

⁴ La sfîrșitul cărții I (p. 369—374), Zuccaro va critica definiția Desenului dată de cîțiva autori. Din textele

ORIGINE,
ET PROGRESSO
DELL'ACADEMIA
DEL DISSEGNO.

De Pittori, Scultori, & Architetti di Roma.

*Donde si contengono molti utilissimi discorsi, & Filosofici rag-
giunamenti appartenenti alle sudette professioni, &
in particolare ad alcune nuove definitioni del
Dissegno, della Pittura, Scultura,
& Architettura,*

Et al modo d'incamminar i giouani, & perfettionar i prouetti.

*Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Sig. Cauagliero Federico Zuccari,
& raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Accademia.*



IN PAVIA, Per Pietro Bartoli, M.D.CIV.

Con Licenza de' Superiori.

Actele Academiei San Luca,
pagina de titlu a ediției princeps

să arăt aici lucruri mai profunde și mai bine înche-
gate, iar dacă nu voi izbuti să spun tot ce este de
spus, măcar voi deschide o cale minților luminate.

Academiei rezultă de asemenea nemulțumirea lui față
de cele citeva expuneri făcute de membrii acesteia, care
s-au limitat doar la „practica și folosirea desenului exte-
rior”, fără a aborda tema propusă, și anume „ce se înțe-
lege prin Desenul intelectual, speculativ și practic”. Lipsă
suplinită de altfel prin intervențiile lui Zuccaro la discuții.

302

Vrind așadar să tratez și să vorbesc despre Desen
drept cauză și regulă a unei ordini, se cere să ur-
mez eu însumi o ordine. Ca atare, mergind pe
urmele filozofilor și îndeosebi ale lui Aristotel
— ceea ce înseamnă să începi întotdeauna cu pri-
mele principii, adică cele generale, pentru a trece
pe urmă la concluziile asupra lucrurilor despre
care se tratează în particular⁵ — voi vorbi despre
Desen mai întâi în general, adică despre denumire,
definiție și proprietățile sale, iar apoi voi trata
despre el în particular, adică despre diferitele
feluri de desen, arătând totodată necesitatea, defi-
niția și calitățile fiecăruia din acestea în parte.
Căci voi vorbi despre Desen întrucît el se găsește
în toate lucrurile create și necreate, văzute și
nevăzute, corporale și spirituale, iar pe urmă voi
trata pe larg despre Desenul practic, întrucît el
aparține preanobilelor noastre profesii, pictura,
sculptura și arhitectura, acesta fiind scopul meu
principal. Iar pentru a urma ordinea filozofică
și totodată pentru a fi mai bine înțeles de către
cei ce vor avea dorința să citească opera de față,
am împărțit-o în două cărți, iar fiecare din ele în
capitole.

În cartea întâia arăt esența, proprietatea și
acțiunea Desenului interior în general, iar apoi
în particular. În cartea a doua vorbesc despre
Desenul exterior, îndeosebi despre acela care e
propriu și comun pictorilor, sculptorilor și arhi-
tectilor. În capitolele ce urmează voi căuta să
arăt cu toată limpezimea pe care mi-o va îngădui
lumina propriei mele minți și aceea adusă de
Desenul însuși, că acesta este nu numai lumina
cunoștințelor și operațiunilor noastre, dar și a
oricărei alte științe și practici. Și o voi face cit
mai pe scurt cu puțință, vorbind doar de lucrurile

⁵ Principiu deseori enunțat de ARISTOTEL în diverse
formulări. De pildă în *Metafizica*, I, 2, 982 b: „Cele mai
riguroase științe sînt cele ce se bazează direct pe primele
principii... Căci cu ajutorul și pe temeiul lor cunoaștem
și celelalte lucruri”. Sau în *Fizica*, I, 1, 184 a: „Într-ade-
văr credem că am cunoscut un lucru dacă i-am cunoscut
cauzele prime, principiile prime, pînă la elemente”.

303

necesare, ocolindu-le pe cele de prisos și lăsând termenii scolastici celor mai învățați decît mine; iar eu mă voi mulțumi să-mi redau ideile prin cuvintele simple pe care mi le îngăduie mintea și se potrivească cu posibilitățile celor cărora le vorbesc.

CAPITOLUL II

Ce se înțelege prin Desenul interior

Înainte de a vorbi despre orice lucru trebuie să-l lămurim numele, așa cum ne învață principiile filozofilor, Aristotel, în *Logica* lui ¹, căci altfel ar fi ca și cum am merge pe un drum necunoscut fără călăuză, ori am intra în labirintul lui Dedal fără un fir călăuzitor. Începînd așadar cu aceasta, voi arăta ce înțeleg eu prin denumirea de Desen interior, și anume — urmînd înțelesul pe care îl are îndeobște atît pentru învățați cit și pentru oamenii de rînd — voi spune că prin Desen interior eu înțeleg conceptul format în mintea noastră pentru a putea cunoaște orice lucru și a acționa în afară potrivit celor gîndite. Întocmai așa cum noi, pictorii, cînd vrem să desenăm ori să pictăm vreun fapt de seamă, de pildă ingerescul salut adus Fecioarei Maria de solul ceresc care a vestit-o că va fi maica Domnului, ne formăm mai întîi în minte un concept din tot ce putem gîndi că s-a petrecut atunci, atît în cer cit și pe pămînt, în legătură cu ingerul trimis, cu Fecioara Maria căreia îi aduce vestea și cu Dumnezeu ce-i trimisese solul; pe urmă, potrivit acestui concept

¹ „Deoarece definiția exprimă esența unui lucru, este evident că primul ei fel exprimă înțelesul unui nume... Așadar primul fel ne arată înțelesul, ce este un lucru”. (*Analitica secundă*, II, 10, 93 b). Deci prima specie a definiției, cea nominală, enunță sensul denumirii, cuprinzînd uneori și etimologia ei. Ea trebuie completată cu definiția reală, cauzală, genetică, așa cum va face Zuccaro în capitolul următor.

lăuntric, îi dăm formă cu condeiul și îl desenăm pe hîrtie, pictîndu-l apoi cu peneluri și culori pe pinză sau pe perete.

Este drept că prin denumirea de Desen interior eu nu înțeleg doar conceptul lăuntric alcătuit în mintea pictorului, ci acela format de orice intelect, chiar dacă pentru a fi mai limpede și mai bine înțeles de confracții mei am lămurit la început denumirea acestuia doar în ce ne privește pe noi. Dar dacă vrem să-i dăm o explicație mai cuprinzătoare și mai generală, vom spune că Desenul interior este conceptul sau Ideea pe care și-o formează oricine pentru a cunoaște și a acționa. Iar dacă în tratatul de față vorbesc despre acest concept lăuntric al oricărui om sub denumirea particulară de Desen, și nu folosesc numele de intenție, cum spun logicienii și filozofii, sau de exemplu ori Idee, cum îi zic teologii ², asta se datorește faptului că vorbesc despre el ca pictor și mă adresez îndeosebi pictorilor, sculptorilor și arhitecților, cărora le este necesară cunoașterea și îndrumarea acestui Desen pentru a putea lucra bine. Căci așa cum o știu toți cunoscătorii, denumirile trebuie folosite potrivit îndeletnicirilor despre care se vorbește. Să nu se mire nimeni așadar dacă, lăsînd celelalte nume în seama logicienilor, a filozofilor și teologilor, eu îl folosesc pe acela de Desen ³ ca să le vorbesc confracțiilor mei. Să trecem însă de la înțelesul denumirii la esența ei.

² Trebuie precizat de la început că tratatul de față reprezintă în cea mai mare parte o prelucrare a ideilor lui TOMA DE AQUINO, preluate uneori *ad litteram*. În *Summa theologica* există un întreg capitol intitulat *Despre Idei* (I, q. 15), din care s-a inspirat evident autorul. În definiția Ideii și a formei apare termenul de *exemplu*; cel de *intenție* e frecvent folosit în limbajul logic (de ex. HUGON, *Cursus philos. thomisticae*. I, *Logica*). Motivele care l-au determinat pe Zuccaro să recurgă la teoriile scolastice pentru a-și construi propriile-i argumentări sînt foarte concludent explicate de E. PANOFISKY în *Ideea* (a se vedea paginile consacrate tratatului de față).

³ Accepția de concept acordată termenului *Disegno* nu este o noutate. După cum arată PANOFISKY, este vorba

CAPITOLUL III

Definiția Desenului interior în general

Odată ce am arătat înțelesul denumirii Desenului interior în general, voi trece la definirea lui, tot în general, căci rânduiala cere ca după înțelesul numelui să se arate esența lucrului respectiv¹. Și voi spune în primul rând că Desenul nu e materie, nu e corp, nu e accidentul vreunei substanțe, ci este formă, idee, ordine, regulă, limită și obiect al intelectului, prin care se exprimă lucrurile gândite, și el se găsește în toate lucrurile exterioare, atît divine cit și umane, după cum vom arăta mai departe. Deocamdată, urmînd învățătura filozofilor, voi spune că Desenul interior în general este o idee sau formă² ce reprezintă în intelect limpede și deslușit lucrul gîndit de acesta, fiindu-i totodată limită și obiect.

Pentru a înțelege mai bine această definiție trebuie ținut seama că există două feluri de operațiuni, adică unele exterioare — cum ar fi de pildă a desena, a trage linii, a modela, a picta, a sculpta, a construi — și altele interioare, cum ar fi a înțelege și a voi. Și deoarece este necesar

de o tendință care, de la Vasari înainte, s-a tot accentuat în cadrul orientării manieriste a teoriilor despre artă (*Op. cit.*, p. 46—50 și notele 143, 191).

¹ Urmează aici definiția reală a Desenului. După cum am arătat și în nota introductivă, atît formulările cit și terminologia folosită de Zuccaro sînt la origine aristotelice, dar preluate prin intermediul lui Toma de Aquino, ale cărui comentarii însoțeau textele traduse în latină ale Stagiritului în edițiile epocii. În cultura țărilor occidentale această terminologie e foarte familiară, căci a rămas în vigoare pînă la timpurile moderne.

² *Forma* are pretutindeni sensul aristotelic, iar echivalarea ei cu *Ideea* platonice trebuie înțeleasă în limita în care aceasta a fost asimilată de Aristotel și apoi de filozofia scolastică. A se vedea definiția lui TOMA în *Summa*, I, q. 15, a. 1 și PANOFISKY, *op. cit.*, p. 10—14. De aceea am păstrat, ca în original, majuscula la *Disegno* (v. n. 9 la p. 312).

ca toate acțiunile să aibă o limită pentru a fi încheiate și desăvîrșite, aceasta fiind lucrul împlinit — așa cum limita desenatului și pictatului este figura făcută și colorată, iar a sculptatului e colosul modelat, și a construitului e palatul, templul sau teatrul — tot astfel este necesar ca și operațiunile interioare să aibă o limită, pentru a fi și ele încheiate și desăvîrșite, care limită nu este altceva decît lucrul gîndit. De pildă dacă vreau să înțeleg ce este un leu, e necesar ca leul gîndit de mine să fie limita înțelegerii la care am purces. Nu vorbesc despre leul ce aleargă prin pădure vinînd celelalte animale pentru a se hrăni, căci acesta e în afara mea; ci vorbesc despre o formă spirituală alcătuită în intelectul meu, care înfățișează limpede și deslușit acestui intelect natura și forma leului. Iar în această formă sau imagine a minții, intelectul vede și cunoaște lămurit nu numai leul pur și simplu cu forma și natura lui, ci toți leii, deoarece ea înfățișează natura comună tuturor leilor.

De aici se poate vedea nu numai asemănarea dintre acțiunile interioare și exterioare, anume că amîndouă au nevoie de o limită determinată pentru a fi încheiate și desăvîrșite, dar în particular și privind mai îndeaproape cercetarea noastră, se vede și diferența dintre ele: căci în vreme ce limita acțiunii exterioare este un lucru material, cum e figura desenată ori pictată, statuia, templul sau teatrul, limita acțiunii interioare a intelectului este o formă spirituală ce reprezintă limpede lucrul gîndit. Și apoi, în timp ce rezultatele materiale produse de acțiunile exterioare sînt limite ce redau numai forma lucrului gîndit în intelect, rezultatele spirituale nu sînt doar limite ce încheie cunoașterea unui anumit lucru de către intelect, ci sînt totodată obiecte cunoscute prin care se cunoaște lucrul gîndit³. În această privință

³ „Limită se mai numește și substanța sau esența permanentă a fiecărui lucru, căci ea e granița cunoașterii și, în calitatea ei de graniță a cunoașterii, e totodată și granița 'sau capătul lucrului respectiv'". (ARISTOTEL, *Metafiz.*, V, 17, 1022 a și TOMA, *Comm.*, V, 19, n. 1048)

vreau să dau un exemplu grăitor, datorită căruia oricine se indelectnicește cu profesiunile noastre și are o inteligență obișnuită va putea lesne înțelege ceea ce am spus aici și au spus cei mai învățați filozofi, îmbrăcînd adevărul în cuvinte învăluite și tilcuri de nepătruns, pentru a-și spori prestigiul. Așadar, dacă vom pune o oglindă mare de cristal foarte bun într-o sală împodobită cu picturi măiestre și statui minunate, este neîndoios că, ațintindu-mi ochii asupra ei, ea va fi nu numai limită privirii mele, dar și obiectul ce va înfățișa limpede și deslușit ochilor mei toate acele picturi și sculpturi. Dar acestea nu se află în ea cu materia și substanța lor, ci se oglindesc doar prin mijlocirea formelor lor spirituale ⁴.

Astfel trebuie să gîndească cei ce vor să înțeleagă ce este Desenul în general. Adică să-și închipuie că, așa cum oglinda este și limită și obiect al vederii, și în ea se văd lucrurile strălucind, tot astfel Desenul e limită și obiect cunoscut, prin care intelectul cunoaște lucrurile reprezentate în el.

CAPITOLUL IV

De cîte feluri este Desenul interior

Așadar Desenul interior este în mod general și universal o Idee sau o formă din intelect, reprezentînd deslușit și adevărat lucrul gîndit. Dar intrucît pe lume nu există doar un singur intelect, ci mai multe — Dumnezeu, creatorul și făcătorul tuturor lucrurilor; îngerii, prime și preanobile creaturi, urmați în noblețe și măreție de om — este necesar să existe și trei feluri de Desen interior, adică: Desenul divin, Desenul angelic și Desenul uman. Iar aceste trei substanțe intelective și cog-

⁴ Adică fără substratul lor material. Exemplul are la origine o idee aristotelică reluată deseori (v. p. 338 și n. 21). Paralela dintre pictură și imaginile reflectate în oglindă se întîlnește și la PINO, p. 183, și la LEONARDO (v. citatul în *Trattati d'arte*, I, p. 398, n. 4 la p. 400).

noscitive, adică Dumnezeu, Îngerul și Omul, nu au aceeași facultate intelectuală și nici nu cunosc în același fel, ci au o putere intelectuală foarte diferită ca simplitate, noblețe și capacitate. Aceste trei feluri de Desen interior se deosebesc atît de mult, încît cel divin este la fel de departe de cel angelic și omenesc precum este infinitul de lucrul finit. Iar Desenul interior al îngerului este atît de înalt față de cel al omului, cît este cerul față de pămînt. Dar despre diferitele proprietăți ale acestor trei feluri de Desen voi vorbi pe rînd și în ordine ¹, pentru a fi mai limpede și mai lesne de înțeles și totodată pentru ca nu cumva confrății noștri, speriați de subiecte atît de înalte și de sublime, să nu dea înapoi și, renunțînd la înțelegerea acestor prime principii atît de necesare, să rămînă lipsiți de cunoștințele cele mai însemnate pentru profesiunea lor ². Voi începe așadar cu Desenul divin.

CAPITOLUL V

Despre Desenul interior divin

Tratînd despre acest Desen n-am de gînd să pătrund pe tărîmul teologiei, ca într-un cer empireu ¹ pe pămînt, ca să vorbesc despre sfînta Treime a

¹ Paginile ce urmează pot părea la prima vedere o surprinzătoare reîntoarcere la vechi preocupări ale scolasticii medievale, în pofida emancipării adusă de Renaștere. Dar, după cum specifică PANOFISKY, (*op. cit.* p. 54), tocmai accentuarea personalității artistului (ca subiect) și a realității naturii (ca obiect) a generat o nouă atitudine spirituală în a doua jumătate a sec. al XVI-lea. Teoreticienii sînt confrunțați cu întrebarea: în ce fel e posibilă reprezentarea artistică și care e garanția corespondenței ei cu realitatea. Răspunsul a făcut necesară recurgerea la speculația filozofică, la argumentarea metafizică, pentru a legitima *sub specie divinitatis* actul creației, fapt care explică următoarele capitole.

² Afirmatie similară și în încheierea prelegerii despre Desen ținută la Academia din Roma (*op. cit.*, p. 35).

¹ Conform vechilor concepții existau 9 ceruri, iar „în afara acestora, catolicii spun că se află cerul Empireu, cu alte cuvinte cerul de flăcări sau luminos... lăcașul

Tatălui, Fiului și sfântului Duh, trei persoane într-un singur Dumnezeu, o singură esență, o singură substanță, o singură divinitate; și nici nu vreau să tratez teologic despre faptul că a doua persoană, adică Fiul, este cuvânt și concept generat de intelectul Tatălui, căci mi-ar fi prea mare îndrăzneala, eu neînțelegând aceste înalte taine, în care cred însă cu tărie, așa cum se cuvine a le crede pentru a le înțelege și a le putea cunoaște apoi în ceruri, unde cu voia Domnului vom ajunge preafericiți². Căci m-aș teme să nu mi se întâmple la fel ca acelaia ce-și ațintește privirea cu o semeață îndrăzneală asupra globului învâpăiat al soarelui, și căruia nu numai că i se întunecă vederea din cauza strălucirii lui, dar rămâne orbit; ori să nu pătesc ca Icar, care, cu aripile topite și arse de cutezătoarea lui încercare, s-a prăbușit în chip jalnic.

Cum Desenul sau Ideea face parte din lucrurile create, voi vorbi despre cel interior divin urmându-i pe filozofi, și îndeosebi pe Platon, spunând că, deoarece Dumnezeu este făcătorul lumii și al tuturor lucrurilor cuprinse în ea, fie superioare, mijlocii sau inferioare, în el se află și Ideile acestor lucruri³. Iar dacă Platon a fost atacat de unii cu privire la doctrina acestor Idei, îndeosebi de însuși discipolul său Aristotel, n-au lipsit nici cei care să-i ia apărarea și să arate că ea este nu numai adevărată, ci foarte adevărată, greșită fiind inter-

suprem al lui Dumnezeu și al sufletelor fericite⁴. (DANTE *Convivio*, II, 3, p. 252; cfr. TOMA DE AQUINO *Summa*, I, q. 66—68).

² Asemenea profesiuni de credință trebuie privite ca o amprentă a epocii, un imperativ impus de Contrareformă, și nu puteau lipsi mai cu seamă din scrierile cu caracter filozofic. La adăpostul lor au putut înmuguri însă idei și dezvoltări noi, care, depășind canoanele dogmatice, au dus mai departe gândirea. O lectură atentă va putea „cerne” aceste afirmații stereotipe, pentru a alege contribuțiile originale ale autorului.

³ Teoria Ideilor și a folosirii lor de către divinitate la facerea lumii apare în diverse lucrări ale lui PLATON. Amintim aici doar dialogul *Timeu* (51—53), datorită caracterului său de sinteză.

pretarea dată de unii doctrinei sale, zicind că el așeza aceste Idei în concavitatea Lunii sau în altă parte a universului⁴, și că acolo s-ar afla de pildă un leu, care este leu prin sine însuși și cauză a leilor ce generează alți lei, sau tot astfel un om, care este doar om, fiind cauza generării noastre, a oamenilor. Așadar Platon a pus Ideile în Dumnezeu, în mintea și intelectul său divin, astfel încât numai el înțelege toate formele care reprezintă orice lucru din lume. Iar în această privință trebuie să luăm aminte ca nu cumva să cădem și noi în aceeași greșală, sau în alta mai mare, căci Platon n-a privit Ideile sau formele ce reprezintă în mintea divină toate lucrurile ca fiind distincte, așa cum sînt în intelectul creat, îngerească sau uman; ci prin aceste Idei înțelegea însăși natura divină, care, ca și cum și-ar fi sieși oglindă, reprezintă printr-un act foarte pur⁵ toate lucrurile mai limpede și mai desăvîrșit decît se înfățișează ele simțurilor noastre. Iar această interpretare e cea mai doctă și cea mai adevărată.

Așadar, sălășluind Ideile în Dumnezeu, în divina lui maiestate sălășluiește și Desenul interior. Iar pe lingă autoritatea filozofilor voi aduce în sprijinul meu și ceea ce mi-au spus

⁴ Criticile aduse de ARISTOTEL teoriei Ideilor se întîlnesc în întreaga lui operă, avînd o extindere mai mare în *Metafizica* (îndeosebi cărțile VII și XIII—XIV, destinate integral contestării ei). În pofida spuselor lui Zuccaro, PLATON afirmă într-adevăr în *Timeu*, 42 d, că Dumnezeu „a presărat sufletele, unele pe pămînt, altele în Lună și în fiecare din instrumentele timpului” (astrele).

⁵ ARISTOTEL ajunge în cartea a XII-a din *Metafizica* la concluzia că divinitatea, fiind o substanță veșnică, imobilă și despărțită de cele sensibile, este o gândire în act (fără potență), care „se gîndește pe sine însăși și gîndirea ei este o gîndire a gîndirii” (cap. 9). Ea este, ca atare, singurul act de esență pur spirituală, lipsit de materie și devenire.

teologii că a scris angelicul doctor sf. Toma⁶ în prima parte, la chestiunea a cincisprezecea, articolul întâi, și anume, că este necesar să considerăm că Ideile se află în mintea divină⁷, după cum confirmă și sfântul Augustin în cartea *Despre chestiuni LXXXIII*⁸, spunind că în aceste Idei este cuprinsă atita forță incit, fără a le înțelege, nimeni nu poate cunoaște. Căci Idee în limba greacă înseamnă același lucru ca și forma în limba latină; drept care prin Idei se înțeleg formele cu adevărat distincte de lucrurile ce există în ele însele⁹. Iar aceste forme sînt necesare, dat fiind că în toate lucrurile care nu sînt generate la întîmplare, e necesar ca forma să fie scopul generării¹⁰; căci agentul nu acționează cu ajutorul formei decît în măsura în care imaginea formei se află în el. Lucru care se întîmplă în două feluri: căci la unii agenți forma ce trebuie împlinită se află în ei potrivit ființei lor naturale, cum este la aceia ce acționează prin natura lor, așa cum omul generează alt om iar focul generează foc. În alții ea se află potrivit ființei¹¹ lor inteligibile, ca la aceia ce acțio-

⁶ Călugărul dominican Toma de Aquino (1225—1274), cel mai mare filozof scolastic, canonizat în 1323, era numit *doctor angelicus* deoarece se considera că scrierile sale sînt miraculoase. Conciliul din Trento (1545—1563) a declarat opera lui baza învățămîntului catolic.

⁷ „Necesse est ponere in mente divina ideas”. (*Summa*, I, q. 15, a. 1)

⁸ *De diversis quaestionibus LXXXIII*, q. 46, 1—2. Trimiterea și citatul sînt luate ca atare din *Summa*, unde apar în continuarea citatului anterior.

⁹ Întreaga frază e copiată din *Summa*, loc. cit. Termenul grec *eidos* a fost transpus în traduceri latine prin *forma*, deși implica unele diferențe la Platon și Aristotel. Pentru teoria platonice s-a consacrat însă chiar etimonul grec, sub forma *Idea*, care în această accepție se scrie cu majusculă. Diferențele le specifică TOMA în locul citat mai sus.

¹⁰ *Summa*, I, q. 15: „Deoarece lumea nu este rodul întîmplării, ci a fost creată de Dumnezeu prin intelect, e necesar să existe în spiritul divin o formă după modelul căreia a fost creat universul”.

¹¹ *Ființa (to on)*, termen care desemnează tot ce este, ființează, nu numai ființele vii, ci orice lucru concret sau

nează prin intelect, așa cum imaginea casei se află în mintea constructorului. Iar aceasta poate fi numită Ideea casei, deoarece meșterul urmărește să facă acea casă după asemănarea formei pe care o are în minte¹².

Dat fiind că lumea n-a fost făcută la întîmplare, ci făcută de Dumnezeu prin intelectul activ, este necesar ca în mintea lui să existe forma după asemănarea căreia a fost făcută lumea, și pe care privind-o Dumnezeu, ca pictor, sculptor și arhitect (pentru a vorbi despre Preaînaltul cu cuvinte pe potrivă noastră¹³), a creat, a diferențiat și a dat formă acestei lumi. Iar deși Dumnezeu nu a creat în timp, deoarece toate lucrurile au fost făcute la un semn, totuși în acea clipă cînd a făurit toate lucrurile, ele n-au fost create la întîmplare, ci cu o nemărginită înțelepciune și cu o desăvîrșită ordine și măsură. Iar dacă la început n-ar fi existat conceptul, Ideea sau Desenul în mintea divină și ordinea în intelectul său, ar fi fost o operă făcută la întîmplare; lucru pe care nu-l putem nici crede, nici gîndi, deoarece unde e întîmplare, nu este nici înțelepciune, prudență sau rațiune, și nici perfecțiune.

Din ceea ce am spus se vede necesitatea și desăvîrșirea Desenului interior în Dumnezeu, prin care el cunoaște toate lucrurile create, diferențiază și împodobește acest univers, ca obiect și termen ce reprezintă toate lucrurile divinului său intelect, care nu este deosebit de el, ci tot una cu el, veșnic și necreat. Atita va fi de ajuns confrăților noștri pentru ca, înțelegînd acestea, să treacă mai lesne la cunoașterea Desenului nostru uman, imagine și umbră a celui

abstract, termen acreditat în traduceri românești după Aristotel.

¹² Tot acest paragraf, începînd de la „agentul nu acționează”, este luat textual după TOMA, *Summa*, I, q. 15, care prelua la rîndul lui un exemplu aristotelic.

¹³ Metafora se găsește la sf. AUGUSTIN (v. n. 2 la p. 56), preluată ulterior de mulți autori, de ex. PINO, p. 219.

divin. Dar pentru a respecta ordinea hotărîtă și a le face pe plac celor curioși, voi spune cîte ceva și despre Desenul angelic, deoarece și acesta va pregăti intelectul pentru ceea ce vreau să împărtășesc în tratatul de față.

CAPITOLUL VI

Despre Desenul interior angelic

Dovada că îngerii sînt creaturi cu totul spirituale, necorporale, incoruptibile și nemuritoare, așezate mai presus de toate creaturile, o voi lăsa în grija sfinților teologi; dar pentru a urma ordinea hotărîtă și a trata într-un mod mai cuprinzător despre Desenul interior, voi spune că și aceștia își formează înăuntrul lor felurite desene, arătînd cum, de ce fel sînt ele și ce calitate au. Voi începe așadar de aici.

Preafrumoasă și doctă e speculația sfîntului Augustin — căci e necesar să mă folosesc de sprijinul lui dacă vreau să spun în această privință lucruri substanțiale și să vorbesc limpede, ca să mă înțeleagă oricine — cînd arată ce zice marele cronicar al lumii la începutul *Genezei*². Anume că Dumnezeu, la obîrșia timpurilor, a despărțit, a deosebit și a creat în șase zile toate lucrurile cîte se află în zidirea acestei lumi; și zice că Dumnezeu, supremul meșter și pictor, a creat, a despărțit și a împodobit nu numai lumea aceasta cu toate cîte sînt cuprinse în ea

¹ Am păstrat termenul acreditat de traduceri latine din Aristotel și păstrat ca atare în limbile occidentale, cuplul generare-corpție formînd una din perechile de noțiuni contrarii clasice pentru filozofia aristotelică. *Corupția* traduce termenul grec *sthorā*, adică procesul prin care un lucru nu rămîne identic cu sine, implicînd o modificare cu sens negativ. Indicele terminologic din *Organon* (ed. M. Florian) propune alterare, corupție, distrucție.

² Vechea tradiție ebraică și creștină considera că seria primelor cinci cărți ale Bibliei (formînd Pentateucul sau Torah) i se datorau lui Moise.

în timpul celor șase zile amintite, ci a creat, a pictat și a împodobit spiritual o altă lume în mintea îngerului. Și așa cum a creat cerul ca parte superioară a lumii, iar pămîntul ca parte inferioară, sublunară, după ființa lor reală, tot astfel a creat multe forme spirituale ce reprezintă toate aceste lucruri și le-a întipărit în mintea îngerilor. Sau putem spune că, așa cum a creat cerurile, elementele, lucrurile provenite din elemente — pietrele, plantele, arbuștii, ierburile, florile, animalele, oamenii — toate diferite, și le-a deosebit după specie, gen și diferență, înfrumusețîndu-le, împodobindu-le și făcîndu-le minunat de frumoase pe toate în cele șase zile, la fel a creat odată cu ele tot atîtea forme spirituale ce reprezintă aceste lucruri în general și în particular, insuflîndu-le sau, cum am zice, altoindu-le în intelectul îngerilor. Adică în acele șase zile a deosebit în mințile angelice aceste forme ce reprezintă șase ordini de lucruri, după cum arată mai pe larg sfîntul amintit.

Faptul acesta a fost necesar deoarece îngerii, fiind spirite pure, fără materie și fără corp, după cum spuneam, și ca atare fără simțuri exterioare și interioare³, nu și-ar fi putut însuși formele ce reprezintă toate lucrurile create, așa cum o facem noi, oamenii; ca atare n-ar fi putut nici să cunoască, nici să acționeze, căci fără acestea sau alte asemenea forme nici o creatură nu poate să cunoască, astfel încît ei, care sînt substanțe perfecte și desăvîrșite ca natură, ar fi fost imperfecte în privința cunoașterii și a acțiunii. Prin urmare, pentru ca ei să fie perfecți nu numai ca natură, dar și prin cunoaștere și acțiune, Dumnezeu, agent desăvîrșit, după cum a creat lumea aceasta în ființa reală, vizibilă și sensibilă, tot astfel a creat o alta în ființa spirituală, inteligibilă doar pentru mintea angelică. De aceea se spune că dintre toate creaturile în-

³ Despre acestea a se vedea cap. XI. Capitolul de față rezumă idei din TOMA DE AQUINO, *Summa*, q. 54 — 58 și *De substantiis separatis*.

gerul este cel mai asemănător lui Dumnezeu, nu numai prin natura lui spirituală, intelectuală și nemuritoare, dar și pentru că, așa cum Dumnezeu are în mintea lui întreaga lume în mod spiritual, dar nedeosebită de propria-i substanță, cum spuneam în capitolul precedent, tot astfel îngerul are în mintea lui aceeași lume în ființa-i spirituală, dar deosebită de el prin aceste forme create odată cu lumea.

Am arătat astfel că îngerului îi erau necesare aceste forme spirituale ca să poată înțelege și cunoaște lucrurile create de Dumnezeu în afara lui. Pornind de la aceste principii, voi spune că este necesar mai întâi ca îngerul să cunoască deplin, și nu doar să admire această lume inteligibilă pe care o are în sine și toate lucrurile ce-i reprezintă speciile. Apoi, pentru ca operațiunea lui să fie încheiată și desăvârșită, e necesar ca, privind aceste lucruri, să-și formeze în sine o imagine, adică un Desen al lor, prin care și pe care gândindu-l, să le cunoască desăvârșit. Căci acele forme reprezintă în intelectul îngeresc toate lucrurile, dar nu atât de limpede și deslușit încât să fie limită și obiect cunoașterii sale, așa cum ni se întâmplă și nouă: căci deși ne-am însușit multe și felurite lucruri din diferitele forme ce rămân pentru totdeauna în mintea și intelectul nostru, totuși dacă vrem să cunoaștem ceva, e necesar să ne formăm o imagine, un concept sau Desen pentru a înțelege bine acel lucru particular. Iar cînd dorim să lămurim altora ceva, ne folosim de asemenea Desene, spunîndu-le: închipuiți-vă cutare lucru.

Vreau să adaug că îngerului îi este necesar Desenul nu numai pentru a cunoaște, așa cum am arătat, ci și pentru a acționa, fiindcă nu se poate acționa în afară fără a contempla mai întâi în minte imaginea oricărei acțiuni. Iar dintre spiritele acestea, unele sînt menite a fi păzitorii oamenilor, căci nu e om să nu-și aibă îngerul lui păzitor și ocrotitor; altora le sînt date felurite însărcinări în regate, provincii și orașe, 316

așa cum scrie în nenumărate locuri din sfintele scripturi, iar aceștia s-au intrupat în corpuri formate după asemănarea alor noastre, însă aeriene. De aceea oamenii au crezut că erau trupuri omenești, cum scrie despre îngerul Rafail, care l-a dus pe Tobie în regatul Mezilor și apoi l-a adus înapoi acasă, fără ca acesta să-și fi dat seama că era înger, ci crezînd că este un tinăr, datorită acțiunilor sale omenești⁴. Ca atare este necesar ca ei să-și formeze în sine asemenea desene pentru a putea cunoaște și acționa.

Dar în formarea acestor desene îngerii sînt cu mult inferiori lui Dumnezeu, deoarece ei nu-și alcătuiesc ca el un singur desen necreat și etern, ci măcar două feluri, unul pentru a cunoaște și altul pentru a acționa. Aceasta se datorește faptului că sînt creaturi făcute pentru cunoaștere și acțiune, finite și terminate. Dar de ce ne-am mira că în această privință e mai prejos îngerul decît Dumnezeu, creatura decît creatorul, de vreme ce-i e mai prejos în toate privințele?

Ar mai fi fost de vorbit și despre deosebirea dintre Desenul angelic speculativ și cel practic, atît în general cît și în particular, dar cum în capitolele următoare voi trata despre aceste diferențe, am să trec acum la Desenul uman.

CAPITOLUL VII

Despre Desenul interior uman și proprietățile sale

Iată că am deschis calea celor ce se indeletnicesc cu desenul pentru a se putea îndrepta cu pași mari către cunoașterea Desenului uman și a-i pătrunde natura, necesitatea și proprietățile. Iar dacă aceste prime principii li se vor părea unora cam anevoioase, de vor citi însă cu luare-ăminte capitolele următoare, cercetînd tot ce se cuprinde în ele, vor găsi că drumul e ușor și în-

vătătura plăcută, înțelegind nu numai necesitatea cunoașterii Desenului interior uman, dar simțind și o mare dorință și plăcere de a-l cunoaște. Să trecem însă la subiect.

Spun așadar că Dumnezeu, *optimus maximus* și cauza supremă a oricărui lucru, pentru a acționa în afară privește și cercetează în mod necesar Desenul interior, prin care cunoaște dintr-o singură privire toate lucrurile cite le-a făcut, le face, va să le facă și le poate face, iar acest concept prin care gindește totul este din însăși substanța lui, deoarece în el nu este și nu poate fi vreun accident, el fiind actul cel mai pur¹. Așadar, din propria-i bunătate și pentru a arăta printr-un mic portret desăvîrșirea artei sale divine, a creat omul după chipul și asemănarea lui, dîndu-i prin suflet substanță imaterială, incoruptibilă, și facultățile intelectului și voinței, prin care să întreacă și să domine toate celelalte făpturi din lume, afară de îngeri, fiind aproape ca un al doilea Dumnezeu. Și i-a dat de asemenea puțința de a forma în sinea lui un Desen interior intelectual, pentru ca prin mijlocirea acestuia să cunoască toate fapăturile și să-și formeze în el însuși o nouă lume, așa încît să aibă înlăuntrul lui și să se bucure prin ființa-i spirituală de toate cele de care se bucură și le stăpînește în afară prin ființa-i naturală; și de asemenea pentru ca prin acest Desen, după asemănarea Domnului și luîndu-se la întrecere cu natura, să poată produce o infinitate de lucruri artificiale² asemănătoare celor naturale, iar cu ajutorul picturii și al sculpturii să ne înfățișeze pe pămînt noi paradisuri.

Dar în alcătuirea acestui Desen interior omul se deosebește foarte mult de Dumnezeu, căci în timp ce acesta are o reprezentare unică, desăvîrșită ca substanță, cuprinzînd toate lu-

¹ A se vedea p. 311, n. 5.

² Termen consacrat pentru lucrurile produse de om cu ajutorul artelor (*techné*), înțeles în sens larg de meșteșuguri și discipline practice.

crurile și nediferențiată de el, pentru că tot ce e în Dumnezeu este Dumnezeu, omul își alcătuiește în sinea lui diferite Desene, după cum diferite sînt lucrurile gîndite de el, și ca atare Desenul său este accident, avînd și o origine inferioară, adică în simțuri³, după cum vom arăta mai departe. Iar din aceste pricini este lipsit de desăvîrșirea Desenului interior angelic, atît prin originea cit și prin mulțimea felurilor sale. Dar lăsînd deoparte comparația dintre Desenul lăuntric divin, angelic și uman, să vorbim despre calitățile acestuia din urmă.

Desenul interior uman se numește obiect actual⁴ și imaterial al uneia sau mai multor forme reprezentate ale lucrului gîndit, așa încît eu, după sfatul învățaților, l-am numit în cartea Academiei din Roma scînteie divină⁵. Căci în alcătuirea acestui Desen lăuntric, omul se aseamănă cu Dumnezeu, făurînd în sine însuși Desenul său interior. Însă în rest, dacă aș fi socotit că acest Desen este o scînteie divină, făcînd parte adică din substanță divină sau fiind un accident al acesteia, aș fi greșit din pricinile arătate mai înainte, îndeosebi pentru că Dumnezeu este un act substanțial foarte simplu și foarte pur⁶. Și tot în cartea Academiei din Roma, care a fost tipărită, am mai numit⁷ acest Desen lumină

³ Acest punct nevralgic al inferiorității umane, datorat îmbinării naturii spirituale a sufletului cu cea materială a trupului, va fi reluat și soluționat în cap. XI.

⁴ Adică în act. Am păstrat termenul original, care a fost folosit și în traducerea rom. a *Metafizicii* (p. 103 și n. 20, ș.a.).

⁵ Deși aici Zuccaro pare să-și atribuie paternitatea acestei definiții, la Academia din Roma a menționat-o în următorul context: „De aceea alții mai docți numesc acest Desen sau concept format în mintea noastră o scînteie a divinității“ (*op. cit.*, p. 32).

⁶ Exprimare pleonastică (*simpliciter* însemnînd numai spiritual, iar *pur*, fără materie), deoarece la Aristotel și comentatorii săi, divinitatea, fiind concepută ca substanță spirituală, nu putea fi decît act.

⁷ Amintita culegere a actelor Academiei (p. 7 n. 2), deși purta pe copertă, ca autor, numele lui Romano Alberti, era considerată de Zuccaro drept operă a lui,

a intelectului și cauză a cunoașterii și a acțiunilor noastre, cărora le este țință și regulă totodată. Iar dacă Desenul lăuntric n-ar pune în mișcare și n-ar îndruma intelectul nostru, îndeosebi pe cel practic, iar acesta n-ar pune în mișcare, adică n-ar călăuzi voința noastră, care la rindul ei n-ar porunci virtuților și facultăților noastre inferioare precum și părților corpului, îndeosebi miinilor, n-ar exista nici ordine, nici puțință de a acționa cu rinduială înlăuntrul nostru, și nici în afara noastră nu s-ar vedea opere atât de frumoase și minunate așa cum se văd.

Acestea sînt pe scurt și în puține cuvinte lucrurile mai însemnate și principalele condiții ale Desenului interior uman în general, urmînd să vorbim acum despre el în particular.

CAPITOLUL VIII

Despre împărțirea Desenului interior uman în speculativ și practic, cu diferențele lor

Din cele spuse în capitolul precedent urmează că se cere să împărțim Desenul uman în două specii, anume în speculativ și practic, primul fiind necesar pentru a cunoaște și celălalt pentru a acționa. Iar ca să fie mai limpede, voi spune că adevăratul temei al acestui lucru e faptul că noi avem două feluri de intelect, deși ele se deosebesc numai prin nume, căci în rest sînt unul și același. Primul este numit de filozofi intelect speculativ, scopul lui propriu și principal fiind doar acela de a cunoaște; celălalt, numit practic, are ca scop principal acțiunea ¹, sau, mai bine

deoarece scria în *Passaggio per l'Italia*: „la stăruințele Seniorului Cardinal [Federico Borromeo] am tipărit la Pavia cartea mea despre Academia de Desen“. (Cfr. nota ed. din 1961). Cele două definiții amintite în continuare se întîlnesc la p. 31, 49, 55, 56, 85, 88.

¹ Această diviziune apare la ARISTOTEL, care vorbește despre intelectul speculativ și cel practic în *De anima*, III, 40, și TOMA, *Comm.*, III, 45, n. 820,

zis, acela de a fi principiul acțiunilor noastre. Prin urmare, de vreme ce e necesar ca fiecare acțiune lăuntrică a noastră să aibă o limită proprie, prin care să se poată vedea ceea ce dorim să cunoaștem, e necesar de asemenea să considerăm că există două reprezentări: una speculativă, prin care intelectul cunoaște limpede ceea ce dorește, și una practică, prin care dispune și rînduiește deslușit ceea ce vrea să înfăptuiască. Asta nu înseamnă că intelectul practic n-ar ajunge și el la cunoaștere, căci n-ar putea nici să înfăptuiască și nici să orînduiască lucrurile pe care vrea să le facă dacă mai întîi nu le-ar cunoaște și nu le-ar judeca. Dar scopul său principal nu este acela de a se opri la speculații asupra reprezentărilor interioare, ci să meargă mai departe punindu-le în acțiune, pe cînd intelectul speculativ se mulțumește doar să cunoască și să admire ceea ce i se înfățișează și strălucește ² în aceste reprezentări.

De aici se trage împărțirea științelor în speculative și practice. Cele speculative, ca Metafizica, Matematica și Fizica ³, urmăresc și apreciază doar speculația, pentru plăcerea sufletului, care își găsește în aceasta principala lui desăvîrșire, bucurîndu-se de cea mai mare fericire din cîte se află pe pămînt ⁴, mai cu seamă în contemplarea științelor supreme, disprețuind ca atare cunoașterea singularului material ca aparținînd unor lucruri coruptibile, și se ocupă cu cunoașterea feluritelor specii ale lucrurilor naturale, ba chiar și de lucruri singulare, dar imateriale, incoruptibile, cum sînt îngerii sau Dumnezeu.

² Termen folosit în scrierile filozofice de obicei pentru a indica reflexul unor aspecte divine dezvăluite prin contemplare.

³ Această împărțire a științelor este de origine aristotelică. Cele trei științe teoretice (speculative) și cele practice sînt amintite în *Metafizica*, XI, 7 (TOMA, *Comm.* XI, n. 2252).

⁴ Despre fericirea supremă conferită de actul speculativ, ARISTOTEL, *Etica*, X, 8 și TOMA, *Comm.*, X, 12, n. 2124.

Științele practice se ocupă îndeosebi cu acțiunile, pe care le cercetează pentru a-și putea atinge scopul. Ca atare ele își îndreaptă toate operațiunile asupra acțiunilor practice ca fiind propria lor țintă, pentru a acționa cât mai desăvârșit. Căci așa cum nu e de laudat medicul care stăpânește doar teoria, dar e lipsit de practica folosirii medicamentelor pentru feluritele boli ⁵, tot astfel în profesiunile noastre nu va fi niciodată un bun pictor, sculptor sau arhitect cel ce nu știe să pună în aplicare regulile și îndrumările învățate în teorie, nemeritând să poarte acest nume. Și chiar dacă profesiunile legate de Desenul interior amintite la început sînt mai alese, deoarece îi aduc omului o mare fericire, totuși profesiunile practice îi aduc și ele alt fel de fericire, umană și naturală, care constă în activitate, și cu care ne mulțumim noi pictorii, sculptorii și arhitecții, dînd cuvenita cinstire intelectelor speculative și bucurîndu-ne de binele și foloasele pe care ni le aduc activitățile noastre ⁶; întocmai cum dintre cele două surori, Rașela și Lia, Rașela era minunat de frumoasă și atrăgătoare, dar stearpă, iar Lia avea ochii stînși, dar era rodnică ⁷. Tot astfel științele practice, deși nu sînt atît de frumoase, sînt însă rodnice, adică folositoare, și nu numai particularilor, ci și familiilor, orașelor și regatelor.

Repet că principalele specii ale Desenului uman sînt cel speculativ și cel practic. Din Desenul speculativ face parte știința speculativă, care se împarte și ea în două: știința raționamentului, cum este numită de logicieni, deoarece ordonează

⁵ „Căci medicul... care posedă teoria fără experiență, cunoscînd generalul fără a cunoaște particularul subsumat lui, va fi expus să greșescă adesea în tratamentul său”. (*Metafiz.*, I, 1, 981 a)

⁶ Concluzie argumentată în numeroase pasaje din *Etica X*, unde fericirea generată de viață activă, deși secundă față de fericirea adusă de viața contemplativă, nu este de disprețuit, mai ales cînd această activitate este de folos social.

⁷ *Facerea*, 29, 17 și 31.

nemijlocit operațiunile rațiunii, care sînt trei — simpla cunoaștere a primelor principii; compunerea sau diviziunea ei cînd formează o propoziție afirmativă sau negativă; raționamentul, atunci cînd, pornind de la premise, deduce concluzia — și știința reală, cum este Fizica ce privește lucrurile materiale, Matematica, Geometria și Aritmetica ce privesc cantitatea, fie continuă, fie discontinuă, și Metafizica ce speculează asupra lucrurilor nelegate de materie și corupție ⁸.

Așadar fiicele Desenului practic sînt științele practice, mai necesare decît orice pe lume, care se împart și ele în mai multe specii după cum vom vedea.

CAPITOLUL IX

Despre împărțirea Desenului practic interior în moral și artificial

După cum în capitolul precedent am împărțit Desenul uman interior în speculativ și practic, tot astfel e necesar să-l împărțim pe acesta din urmă în speciile sale particulare, spre a-l diferenția mai lesne și pentru ca, limitîndu-l astfel, să ajungem la acea reprezentare interioară care e proprie preanobilelor noastre profesii, pictura, sculptura și arhitectura.

Așadar Desenul practic se împarte în moral și artificial; și chiar dacă această împărțire pare neîntemeiată sau măcar neobișnuită, ea este totuși reală și de mult întîlnită la filozofii

⁸ Am tradus *scienza ragionevole* prin știința raționamentului, adică silogistica, pentru că cele trei operațiuni amintite par să urmărească drumul silogismului, de la premise la concluzie. Am păstrat termenul original de *scienza reale*, deși cele enumerate în cadrul ei sînt științele numite de Aristotel teoretice (speculative). La acestea, Zuccaro a adăugat aici și Logica, pe care Stagiritul nu o integrase printre științe, socotind-o o *metodă* (de unde și titlul de *Organon* dat ulterior lucrărilor sale de logică).

morali¹. Desenul moral este, ca să zicem așa, părintele tuturor virtuților și al binelui, atît particular cit și comun. Desenul artificial este părintele oricăror opere artificiale, desfătare a tuturor și podoabă a naturii înseși.

Așadar intelectul practic al omului, despre care am vorbit mai înainte, este menit nu numai cunoașterii, dar e și cauza principală ce dispune și orînduiește două feluri de acțiuni: a celor numite de filozofi virtuozose, fie interioare, fie exterioare, de pildă a gîndurilor, a cuvintelor și a faptelor virtuozose, și a celor numite activități artificiale, atît interioare cit și exterioare, cum ar fi înțelegerea rațiunii pictatului, a sculptatului și a construitului, iar apoi, în afară, pictarea cu penelul, sculptarea cu dalta și construirea cu felurite unelte. Ca atare reprezentarea formată în acest intelect este cauza oricărei virtuți și a oricărui bine al nostru, fie particular, fie general; iar prin reprezentarea formată în acest intelect, legată de a doua categorie de acțiuni, el este cauza lucrurilor artificiale, atît de plăcute ochilor noștri, împodobind natura și înfrumusețînd lumea.

Scopul propriu al filozofiei morale este de a cerceta toate acțiunile omenestii interioare și exterioare orînduite în vederea vreunui scop virtuos particular sau comun. Pentru atingerea acestui scop e necesar mai întîi să gîndim respectivele acțiuni, scopul în vederea căruia sînt orînduite și felul cum trebuie orînduite, alcătuiind astfel o reprezentare lăuntrică practică potrivit căreia să acționăm. De pildă așa cum un căpitan care vrea să se lupte cu dușmanul în cîmp deschis sau bătîndu-i cetatea, pentru a putea ieși biruitor, spre liniștea și fericirea politică a statului

¹ Adică disciplinele filozofice care au ca obiect tot ce este legat de om ca ființă socială. Dealtfel împărțirea dată aici de Zuccaro pare să aibă la bază distincția făcută de ARISTOTEL în *Etica* (VI) între științele practice (cărora le-ar corespunde aici Desenul moral) și cele ale creației (cărora le-ar corespunde Desenul artificial).

său, trebuie întîi să cerceteze cu luare-aminte toate cele necesare acestui scop și să scruteze în sinea lui modalitățile, mijloacele, ciștigurile, primejdiile și altele asemenea, formîndu-și un Desen; apoi, potrivit acestuia, își va orîndui oștirea, o va pune în mișcare, o va duce la luptă și la victorie. Iar cu ajutorul acestei reprezentări practice morale, omul nu numai că acționează virtuos, dar dobîndește și deprinderea virtuții, așa cum căpitanul, prin numeroase acțiuni pe cîmpul de luptă, dobîndește tărie, nu numai aceea a trupului, ci și a sufletului; astfel ajunge neînfînt și viteaz, nedînd înapoi de la nici o luptă cit de îndrîjită. Iar ceea ce am spus despre căpitan și virtutea tăriei se poate spune despre orice om și despre orice altă virtute morală².

Se poate vedea așadar nu numai că acest Desen sau reprezentare e foarte necesar operațiunilor mintale sau virtuozose, dar și căruia fel de cunoaștere îi este limită și obiect; anume că nu e obiect sau limită cunoașterii speculative, dat fiind că aceasta nu e cauza virtuții morale, deoarece se ocupă doar cu contemplarea lucrurilor în general și nu cu acțiunile particulare de care este legată virtutea. Și nu este propriu-zis limită și obiect nici cunoașterii practice în general, fiindcă din aceeași cauză nici aceasta nu e de folos virtuților, ci este limita și obiectul cunoașterii practice particulare și singulare. Căci, pentru a spune adevărul, dacă cineva dorește să devină virtuos, de pildă să fie pudic și cast, prea puțin îi va folosi faptul că ar fi metafizician, matematician, filozof sau logician — decît doar accidental. La fel de puțin îi va ajuta și să știe în general ce este virtutea, acțiunea virtuoză, pudoarea și castitatea. Dar dacă asupra acestora își va forma în particular un concept, iar apoi îl va pune în practică, atunci va deveni virtuos, va dobîndi deprinderea virtuții și va acționa potrivit acesteia.

² Acestea vor fi definite și exemplificate în cap. XV.

Iată de ce spun filozofii morali că știința practică morală e cu atât mai desăvârșită cu cât practica este mai aproape de ceea ce dorim și, prin urmare, în știința aceasta, cu cât Desenul e mai particular, mai limitat și mai restrâns, cu atât este mai desăvârșită îmbinarea cu acțiunile virtuozose. Să trecem acum mai departe.

CAPITOLUL X

Despre Desenul interior practic artificial și proprietatea lui

După ce am dovedit în capitolul precedent însemnătatea Desenului practic moral, arătând că el este cauza tuturor acțiunilor noastre morale, acum vom spune că cel artificial este cauza acțiunilor artificiale. Și cu toate că unii socotesc drept cauză a acestora doar arta, de pildă că arta picturii ar fi cauza pictatului, care activitate este la rîndul ei cauza figurii pictate, nu este însă așa. Căci la acțiunea artificială și la producerea lucrurilor artificiale contribuie și Desenul interior și arta, el fiind de fapt mai întii cauza artei, care apoi, pe parcurs, ajută la împlinirea acțiunii. Voi lămurii totul îndată.

Necesitatea artei în această operațiune este vădită, deoarece ea e cea care călăuzește intelectul practic în acțiunile sale pentru a-și putea atinge fără greșală scopul urmărit, așa cum vedem că o fac toate artele. De aceea Aristotel¹ definește arta în felul următor: arta este o deprindere operativă care cuprinde buna rațiune și ordine a celor ce urmează să fie îndeplinite. Pe de altă parte, necesitatea Desenului interior în toate aceste acțiuni se vede din faptul că, arta fiind un principiu al acționării în afară, dar comun și general, dacă n-ar avea acest

¹ *Etica*, II, 4: „Arta se definește ca o deprindere însoțită de rațiune și îndreptată către creație“. Idem TOMA, *Comm.* VI, 3, n. 1153.

Desen, această reprezentare care determină în particular atât ceea ce trebuie făcut cât și cum trebuie făcut, ea n-ar mai putea produce efectele respective. Ca atare noi, pictorii, știm că, deși ne-am însușit prin multă strădanie și experiență arta picturii, totuși, dacă vrem să pictăm ceva anume, e necesar să alcătuim în intelectul nostru o reprezentare a acelui lucru, și așa se întâmplă în toate artele ce acționează în afară. Iar aceste reprezentări sînt numite de unii invențiuni². Și așa cum Desenul interior format de meșterii pricepuți ajută arta, nu ca instrument sau cauză interioară a acesteia, ci ca obiect și cauză formală ce pune în mișcare intelectul practic pentru a acționa, tot astfel dacă cineva dorește să-și însușească arta noastră, trebuie să-și însușească mai întii Desenul, care e cauza și părintele artelor. Căci orice artă, cât ar fi ea de ușoară, nu se poate genera în noi decît prin multe acte, cum spune Aristotel³ și o vedem zilnic din experiență, căci discipolul, pînă să învețe a face o figură, va irosi sute de foi și sute de încercări. Și apoi, îndeplinirea oricărui act exterior își are originea în actul interior al intelectului practic.

Așadar reprezentarea din intelect nu numai că îl ajută pe artist să lucreze, dar este cauza artei înseși. De aceea unii care au scris despre operațiunile artei au spus că sînt necesare trei lucruri pentru ca ea să-și producă efectele, și anume: în primul rînd chibzuirea celor ce urmează să le îndepluiască; în al doilea rînd acțiunile ei legate de materia exterioară aptă să producă acele efecte; în al treilea rînd, producerea efectelor. Prima condiție este opera Desenului interior, iar celelalte două sînt proprii artei, însă tot sub îndrumarea și privegherea acestuia. Vom spune

² A se vedea n. 4 la p. 73.

³ „Virtuțile le dobîndim mai întii prin exercițiu, întocmai cum se întâmplă și cu artele și meseriile. Ceea ce trebuie să executăm după o învățătură prealabilă se deprinde din practică; de pildă construind devii constructor“. (*Etica*, II, 4 și TOMA, *Comm.*, II, 4, n. 250).

deci în concluzie că, în ce privește producerea lucrurilor artificiale de orice fel, arta e cauză secundară, iar Desenul interior cauză primară, după cum vom spune de asemenea că intelectul practic este principalul orinduitoare al acțiunilor, iar voința particulară cauza principală ce pune în mișcare potențele lăuntrice și pe acelea ale corpului, adică membrele, cauze instrumentale ale efectelor.

Din cele arătate putem înțelege și lămuri binecunoscuta afirmație a lui Aristotel, cum că arta imită natura⁴. Care afirmație a fost înțeleasă de unii în felul următor: că așa cum în natură există ceruri, elemente, lucruri derivate din elemente — pietre, copaci, animale și oameni — tot astfel arta, prin imitație, dă formă cu ajutorul culorilor cerurilor, elementelor și altor asemenea lucruri, limitând-o astfel doar la pictură, fără a lua în seamă celelalte arte. Însă afirmația lui Aristotel trebuie înțeleasă mai adânc și ca atare vom arăta sensul ei adevărat, sprijinindu-ne pe propria noastră rațiune.

Când Filozoful a spus că arta imită natura, a vrut să zică de fapt că natura și esența lucrurilor materiale constau în materia proprie și forma proprie, deoarece lucrurile materiale nu sînt forme simple, ci ingerii, ci sînt compuse din materie și formă⁵ — cum este omul din trup și suflet intelectual, animalele din trup și suflet senzitiv, plantele din corp și suflet vegetativ⁶, iar pietrele din corp și formă simplă neînsuflețită, și la fel elementele și cerurile, deși dintre lucrurile materiale acestea au și materie incoruptibilă și formă simplă. Iar așa cum științele naturale, fizica,

⁴ *Fizica*, II, 2, 194 a 21; II, 8, 199 a 15.

⁵ ARISTOTEL, *De anima*, II, 2, 414 a 15.

⁶ Conform teoriei aristotelice sufletul este considerat forma corpurilor ce au viață. (*De anima*, II, 1, 412 a 15—20). Împărțirea „corpurilor naturale care au viață” este tot de origine aristotelică (*op. cit.*, II, 2, 413 a-b). Pentru plante se folosește mai frecvent denumirea de *suflet nutritiv* (TOMA DE AQUINO, *Summa theol.* I, q. 76, a. 3 și ARISTOTEL, *op. cit.*, II, 3, 415 a).

medicina și celelalte supuse și subordonate acestora, au în vedere nu numai forma, ci și materia lucrurilor naturale⁷ — dar pînă la o limită, adică întrucît aceasta primește forma și-i este supusă — tot astfel arta are în vedere nu numai forma lucrurilor artificiale, ci și materia acelei forme în măsura în care îi este supusă. La fel arta picturii trebuie să aibă în vedere nu numai lucrul pictat pe perete ori pe pinză, ci și peretele sau pinza însăși, ca materie a acelei forme, însă doar întrucît ele primesc pictura și-i sînt supuse.

Rațiunea pentru care arta imită natura este că Desenul interior artificial și deci arta însăși acționează, atunci cînd produce lucruri artificiale, la fel cum acționează natura însăși. Iar dacă vrem să știm și de ce natura poate fi imitată, aceasta se datorește faptului că ea e condusă de un principiu intelectual în vederea scopului și acțiunilor sale. Ca atare, acțiunea naturii este acțiunea inteligenței ce nu greșește, cum spun filozofii, pentru că prin mijloace ordonate și sigure să-și atingă scopul. Dat fiind că la fel face și arta în acțiunea ei, îndeosebi cu ajutorul Desenului amintit, atît natura poate fi imitată de artă, cît și arta poate să imite natura⁸. Dar deși în felul acesta arta imită și, ca să zicem așa, se întrece cu natura, totuși ea nu poate fi niciodată egală cu aceasta, pe lîngă faptul că poate să o imite doar în acele acțiuni naturale în care principiul activ este anterior în materie, deci nu în toate, adică nu în acelea al căror

⁷ ARISTOTEL, *Fizica*, II, 2, 194 a 24.

⁸ Tot acest paragraf, deși pornește de la o afirmație a lui Aristotel, este preluat textual din comentariul lui TOMA la *Fizica* (II, 4): „Arta imită natura... Dar rațiunea faptului că arta imită natura stă în aceea că principiul activității artistice e cunoașterea... De aceea lucrurile naturale pot fi imitate cu ajutorul artei, pentru că toată natura e condusă de un principiu intelectual către scopul său, așa încît lucrarea naturii pare lucrarea unei inteligențe, întrucît procedează cu mijloace determinate în vederea unor scopuri determinate, iar arta face la fel atunci cînd lucrează”. A se vedea și ARISTOTEL, *Fizica*, II, 8, 199 a.

principiu se află în afara lor. Căci va putea s-o imite dacă e vorba să dea sănătate unui trup, deoarece sănătatea poate fi dată de principiul activ natural care este căldura naturală; dar nu va putea să formeze ori să genereze un animal, deoarece generarea acestuia își are principiul în afara materiei, adică în animalul ce generează; și chiar dacă pare că îl imită când pictează sau sculptează un animal, aceasta nu înseamnă propriu-zis că-l imită, ci mai degrabă că îl pictează sau îl sculptează. Iar cauza acestui fapt e diferența dintre arta divină ce produce lucrurile naturale, și arta noastră ce produce lucrurile artificiale, căci cea dintâi este mai perfectă, mai generală și cu puteri infinite, condiții care lipsesc artei noastre; fapt pricinuit și de deosebirea dintre Desenul divin și cel uman, căci cel dintâi este perfect și cu o putere infinită, iar al nostru e imperfect, așa încît, în timp ce acesta poate fi cauza unor efecte minore și de mică însemnătate, celălalt este cauza unor efecte mari și foarte însemnate.

Iată așadar însemnătatea și totodată necesitatea și utilitatea Desenului interior uman practic, numit de noi artificial.

CAPITOLUL XI

Cum se formează Desenul uman interior speculativ și practic

Pentru o mai bună înțelegere a celor spuse pînă acum, precum și a celor din capitolele următoare, se cere să vorbim aici despre formarea Desenului uman interior, atît practic cît și speculativ, arătînd originea lui, felul cum se formează, ce anume contribuie în mod necesar la formarea lui și alte asemenea lucruri. Nădăjduim că astfel capitolul de față va înlesni înțelegerea întregii lucrări și împărtășirea unei cunoașteri, dacă nu desăvîrșite, măcar îndestulătoare, pentru ca

lectura să nu fie zadarnică, iar tot ce s-a spus și vom mai avea de spus să fie înțeles cu ușurință.

Trebuie știut așadar că toate lucrurile cîte se află pe lume acționează potrivit condiției naturii lor, felurit hărăzită de preainaltul făcător spre împlinirea și înfrumusețarea universului. Ca atare, omul își iubește propriul lui bine și dorește să-l dobîndească printr-o cunoaștere desăvîrșită și liberă, deoarece este o făptură rațională și liberă; animalul își iubește propriul lui bine și dorește să-l dobîndească și să se bucure de el doar sub îndemnul simțurilor, minat de instinctul lui animal și natural; piatra tinde spre centru, fără vreun fel de cunoaștere și fără nici un imbold animal, ci doar din înclinație firească². La fel se poate spune despre toate celelalte lucruri, fie ele plante, elemente, ceruri și îngeri, iar aceasta e explicația spusei înțeleptului, că Dumnezeu a creat toate lucrurile prin număr, măsură și greutate³, dîndu-le adică înclinații felurite către obiectul și binele lor, și moduri diferite de a le urmări și a le dobîndi.

Prin alcătuirea lui, omul nu este nici de natură întru totul spirituală, cum sînt îngerii, nici de natură întru totul corporală cum sînt în general celelalte lucruri, ci de natură mijlocie, ca orizont al lumii⁴, alcătuit adică din suflet, care este în întregime spirit imaterial, necorporal, incoruptibil și intelectual, asemenea îngerilor, și din trup material și coruptibil, asemenea celorlalte lucruri inferioare, dar într-o alcătuire mai bună și mai aleasă, și negreșit mai bine organizat⁵; așa

² Conform concepției aristotelice, orice corp are o mișcare naturală, „așa cum mișcarea pietrei este în jos”. (*De coelo*, III, 2, 301 b, 20)

³ *Înțelepciunea lui Solom.* 11, 21: „Ci toate le-ai orînduit prin număr, măsură și greutate”. Formula va reveni frecvent în tratat, fiind un loc comun în scrierile secolului trecut. Idem LOMAZZO, p. 242—43.

⁴ În sens metaforic de intersecție a spiritului cu materia, așa cum orizontul e intersecția cerului cu pămîntul.

⁵ Originea ideilor dezvoltate în acest capitol este tratatul *De Anima* al lui ARISTOTEL. Privitor la această organizare el spune: „Sufletul este actul prim al unui

încît, dacă nu era sufletul, omul ar fi fost un animal, iar dacă nu era trupul, ar fi fost aproape un înger sau un Dumnezeu pe pămînt. Această admirabilă imbinare i-a uimit pe cei mai învățați filosofi, ea fiind uimitoare chiar și în acțiunile omenești, în care, cum spuneam, trupul se imbină cu sufletul în asemenea măsură, încît pînă și în cele mai nobile operațiuni ale acestuia, cum ar fi gîndirea, e necesară participarea trupului. Și astfel, cu ajutorul potențelor senzitive, sufletul își formează reprezentarea interioară, iar apoi gîndește, judecă, cercetează și vrea; pe urmă comandă, pune în mișcare, conduce, cu alte cuvinte este stăpîn în preafericitul său regat.

Aceasta nu pentru că sufletul sau omul — căci putem spune și într-un fel și în celălalt — acționează și cunoaște întocmai ca animalele, adică în afară prin văz, auz, miros, gust și pipăit, iar înăuntru prin simțul comun, imaginație, facultate cogitativă și memorie, folosind deci în toate aceste activități instrumentele corporale — ochi, urechi, nas, limbă și alte membre — dat fiind că acesta e modul de a acționa al sufletului senzitiv, care așa se naște și așa moare⁶; ci fiindcă în acțiunea sa interioară, îndeosebi în cunoaștere, sufletul are nevoie de obiectele lucrurilor corporale, adică de speciile spirituale ce reprezintă aceste lucruri⁷, fără de care nu poate înțelege și acționa, iar pe acestea nu le poate dobîndi decît cu ajutorul trupului, al potențelor simțurilor interioare și exterioare⁸. Așadar deosebirea dintre înger și

corp natural organizat ce posedă viața ca potență — organizat, în sensul de „înzestrat cu organe”. (II, 1, 412 a)

⁶ Conform ierarhiei aristotelice, sufletul ce posedă numai facultatea nutritivă (plantele), sau nutritivă și senzitivă (animalele) este pieritor; doar acela al omului, care implică și facultatea intelectuală, e nemuritor. (*De anima*, III, 5, 430 a, 20—25)

⁷ Reprezentările lucrurilor materiale, produse pe baza senzațiilor de facultatea numită la Aristotel imaginație (*fantasia*).

⁸ Ultimele două paragrafe rezumă principalele idei care fundamentează cunoscuta concluzie materialistă a lui 332

suflet este că, în timp ce primul, pentru a cunoaște, are în sine formele spirituale ce reprezintă toate lucrurile din lumea aceasta, cum i-a fost dat de Dumnezeu, făcătorul lui, celălalt a fost creat tot de Dumnezeu, fără aceste forme spirituale, și ca atare nu poate cunoaște decît cu ajutorul simțurilor.

De aceea Aristotel, înțelegînd acest adevăr, a spus că sufletul nostru — nu în întregime, adică prin toate părțile sau facultățile sale, ci prin partea superioară, a intelectului — este obirșia și locul propriu al formelor spirituale ce reprezintă toate lucrurile⁹, însă că el nu are în sine aceste forme de la crearea lui, ci le dobîndește cu ajutorul simțurilor; și l-a asemuit cu o pinză mare și curată, așa cum am pregăti-o noi, pictorii, gata să primească toate figurile ce vor fi așternute pe ea¹⁰, dar care singură, de la sine, nu poate păstra nici o formă sau umbră de formă. Se înțelege așadar că prin însuși principiul creării sale sufletul nostru este superior celui al oricărui animal, fiind totodată desăvîrșit în genul lui, deoarece nu depinde de trup, ci de Dumnezeu. Iar în acțiunea lui ca suflet intelectual nu are nevoie de altceva decît de el însuși, deoarece cuprinde în sine și sufletul vegetativ, și pe cel senzitiv, așa cum afirmă Filozoful¹¹; dar are nevoie de

ARISTOTEL că „sufletul nu gîndește niciodată fără imagini reprezentative” (*De anima*, III, 7, 431 a 15), așa încît, „nimeni nu poate să înțeleagă sau să învețe ceva fără senzație, iar operațiunea însăși a intelectului trebuie să fie însoțită de o reprezentare” (III, 8, 432 a, 5—10).

⁹ „Sufletul este locul formelor gîndirii, însă nu sufletul în întregime, ci numai cel intelectual”. (III, 4, 428 a, 25—30)

¹⁰ Folosind comentariul tomist, Zuccaro dă o nuanță mai apropiată de pictură metaforei lui ARISTOTEL, care spune: „Intelectul există ca potență întocmai ca o tablă pe care nu e nimic scris în act” (*op. cit.*, III, 4, 430 a), iar TOMA completează: „intellectus possibilis comparatur ad intelligibilia, sicut tabula ad determinatas picturas”. (*Comm.* III, 10, n. 738).

¹¹ Stabilind ierarhia amintită, ARISTOTEL spune că „ceva anterior e întotdeauna cuprins virtual în ceea ce-i 333 este consecutiv” și deci „sufletul nutritiv e cuprins în

obiectele corporale în ființa spirituală a speciilor spirituale ce reprezintă lucrurile corporale, pe care nu le poate dobîndi fără organele corporale și fără simțuri. Așadar acesta e felul în care sufletul nostru are nevoie de simțuri pentru a cunoaște și îndeosebi pentru a-și forma Desenul său interior.

Și cum exemplele înlesnesc înțelegerea, voi da un exemplu despre felul în care se formează Desenul sau reprezentarea în mintea noastră. Spun așadar că, după cum pentru a produce focul, amnarul lovește în cremene, din cremene sar scinteie, scinteile aprind iasca și apropiind fitilul de iască se aprinde flacăra, tot astfel facultatea intelectuală lovește în cremenea conceptelor din mintea omenească, și primul concept care scinteiază aprinde iasca imaginației, punind în mișcare închipuiri și imagini ideale; iar acest prim concept e tulbure și nedeterminat, și nu este înțeles de amintita facultate a sufletului, adică de intelectul activ și posibil. Dar această scinteie devine treptat formă, idee, imagine reală și spirit format de partea speculativă și formativă a sufletului; apoi se aprind simțurile, ca un fitil, aprinzînd flacăra intelectului activ și posibil, care odată aprinsă își răspîndește lumina întru contemplarea și diviziunea tuturor lucrurilor. De aici se nasc apoi idei mai limpezi și judecăți mai sigure, prin care crește inteligența intelectuală din intelect pentru cunoașterea și formarea lucrurilor; iar din forme se naște ordinea și regula, și din ordine și regulă, experiența și practica. În felul acesta flacăra intelectului devine luminoasă și strălucitoare.

Să arătăm însă mai bine și mai întemeiat cum se formează în noi acest Desen, urmînd îndeaproape doctrina lui Aristotel, care în această problemă i-a întrecut pe toți filozofii antici și ne-a făcut să ne cunoaștem deplin pe noi înșine înăuntrul

cel senzitiv, iar în consecință ambele sînt implicate de sufletul intelectual, ca treaptă superioară lor. (*Op. cit.*, II, 3).

nostru, folosindu-ne totodată de cei mai buni interpreți ai săi¹². Vom lămuri însă mai întii prin învățătura filozofului amintit calitatea celor patru simțuri lăuntrice necesare pentru a forma Desenul interior¹³, precum și cite feluri de intelect se află în noi și prin ce se deosebesc.

Primul simț interior își are organul în prima parte a capului omenesc, fiind principiul și centrul celor cinci simțuri exterioare; iar acestea își au fiecare nervii lor ce ajung la acest simț comun, după cum o știu anatomistii¹⁴, și prin care vin formele spirituale particulare spre a fi cunoscute și de simțul comun. Prin speciile aduse de cele cinci simțuri exterioare, acesta cunoaște toate lucrurile cunoscute de respectivele simțuri, cunoscînd în plus și diferențele acestora, ale obiectelor lor și ale acțiunilor lor legate de respectivele obiecte¹⁵, fiindu-le dirigitor și judecător.

Al doilea simț interior se numește imaginație¹⁶ și își are organul în a doua parte a capului nostru, lîngă acela al simțului comun. El primește amin-

¹² De aici înainte expunerea urmează în linii mari ideile din cartea a III-a a tratatului *Despre suflet*, însă cu unele dezvoltări pe care nu le-am putut identifica în lucrările consultate.

¹³ Conceptul sau Ideea, după cum a fost definit în cap. II.

¹⁴ În lucrarea *Anatomistii în căutarea sufletului*, C. BĂLĂCEANU-STOLNICI spune că Aristotel nu a atribuit nici o localizare specială diferitelor funcții cognitive în cadrul ventriculilor cerebrali. Aceasta va fi făcută abia în Evul Mediu. Toma de Aquino, sursa de bază a informațiilor lui Zuccaro, s-a inspirat în această privință din comentarii arabi ai Stagiritului, imbinînd modelul aristotelic al activității psihice cu acela al ventriculilor encefalici dat de Avicenna. Acesta comporta patru ventriculi, denumiți de Zuccaro „părți ale capului”, a căror numeare merge de la frunte spre ceafă. Conform aceluiaș model, celula simțului comun este sediul spre care se îndreaptă nervii celor cinci organe receptoare ale simțurilor „exterioare”. Acest model va deveni cel adoptat de patristică.

¹⁵ *De anima*, III, 1—2. Simțul comun este deci cel care sintetizează senzațiile în percepții.

¹⁶ *Idem*, III, 3. Imaginația are rolul de a forma imagini, reprezentări, pe baza percepțiilor senzoriale.

titele specii dobândite și formate mai întâi de cele cinci simțuri exterioare iar apoi cunoscute de simțul comun, precum și altele formate de acesta ¹⁷ în cunoașterea, judecarea și compararea respectivelor specii, păstrându-le, întocmai ca și cămara domnească în care se închid lucrurile de preț, și totodată le îmbină, formînd din ele altele noi, ce reprezintă lucruri noi, așa cum ni se întîmplă cînd visăm; căci dacă am văzut, de pildă, munți, riuri, plante, oameni și aur, visăm că vedem munți de aur, riuri și izvoare de aur sau altele asemenea. Așadar acest simț nu numai că cunoaște lucrurile cunoscute de celelalte simțuri particulare și exterioare precum și de simțul comun, prin speciile lor, dar totodată păstrează aceste specii, formînd din ele altele noi, mai generale, care reprezintă lucrurile materiale și sensibile, precum și altele formate de el.

Al treilea simț se numește cogitativ ¹⁸ și este mai cuprinzător decît celelalte simțuri, deoarece cunoaște toate speciile spirituale păstrate în slujba lui de către imaginație, și apoi formează noi specii mai spirituale decît acestea, reprezentînd lucruri nesensibile legate de cele cunoscute de restul simțurilor. De pildă dacă ochiul, simțul comun și imaginația au cunoscut prin această specie cîinele și lupul, simțul cogitativ, prin noile specii formate de el, cunoaște în plus fidelitatea cîinului sau lăcomia lupului, precum și dușmănia dintre ei. Acest simț este foarte necesar animalelor și oamenilor pentru ca, prin amintirile specii nesensibile (numite astfel pentru că reprezintă lucruri ce nu sînt sensibile pentru simțurile exterioare), să cunoască lucrurile ce le sînt prielnice sau dăunătoare. Dar el este mult mai bine dezvoltat la oameni decît la celelalte animale, căci la acestea limita

¹⁷ ARISTOTEL menționează de pildă că „putem avea imagini și în lipsa senzațiilor... cum sînt cele pe care le vedem în vis”. (III, 3, 428 a, 5)

¹⁸ Aici expunerea se îndepărtează mult de textul aristotelic. O parte din afirmații sînt legate ca esență de capitolele 4-10 din cartea a III-a, dar n-am putut identifica sursa teoriei „simțurilor interioare”.

acțiunii sale este de a cunoaște diferitele viețuitoare, de pildă lupul cu lăcomia lui sau cîinele cu fidelitatea lui, pe cînd la om cunoaște nu numai atît, ci cunoaște lupul respectiv ca individ din specia lupilor, iar cîinele respectiv ca individ din specia cîinilor. Și cu toate că nu cunoaște specia și natura lucrurilor în general, așa cum o face rațiunea, recunoaște însă indivizii unei specii ca indivizi ai acesteia, și asupra ei își îndreaptă cercetarea, formîndu-și în legătură cu ea unele corespundențe particulare. Facultatea aceasta se deosebește și ca nume și ca atribute la om și la animal, deși e desăvîrșită: căci la animale se numește estimativă, iar la oameni cogitativă ¹⁹; ea determină la animale iubirea, ura, fuga sau urmărirea, fără vreo altă chibzuință, iar la om printr-o chibzuință prealabilă, sau rațiune și intelect, fapt care se datorește potrivirii și apropierii acestei facultăți față de intelect, ea fiind cea mai înaltă dintre virtuțile prehensive ²⁰ și cogitative.

Ultimul simț își are organul în ultima parte a capului și se numește memorie, fiind și ea ca o cămară a simțurilor.

Pe lingă aceste patru simțuri interioare care, după cum am arătat, sînt necesare pentru a cunoaște, trebuie în primul rînd să avem înaintea noastră lucrul respectiv și forma lui, așa cum de pildă, pentru a vedea, este necesar să existe obiectul privirii, adică lucrul colorat, precum și forma lui spirituală în ochi. Căci lucrurile cunoscute ca lucruri materiale nu pot prin natura lor

¹⁹ Pentru această distincție trebuie consultați mai cu seamă vechii comentatori ai lui Aristotel, care au accentuat deosebirea schițată la acesta între un *nous pathetikos* (un fel de cunoaștere senzorială și intuitivă) și un *nous theoretikos* (treaptă superioară ce corespunde cunoașterii raționale). Privitor la cei doi termeni folosiți aici de Zuccaro, C. BĂLĂCEANU precizează: „Evl Mediu scolastic a mai elaborat... și modele cu 4 celule: 1—sensus communis; 2 — imaginativă; 3 — estimativă și cogitativă; 4—memorativă”. (Op. cit., p. 29 și 76)

²⁰ În orig. *apprensive*. Deoarece n-am identificat sursa acestor aserțiuni, echivalențele românești riscă să nu fie cele mai potrivite.

să se afle în intelectul nostru și prin urmare nu pot înfățișa ca specie în reprezentarea intelectului acel lucru în general. E necesar deci ca lucrurile de acest fel să existe în suflet prin acțiunea intelectului activ.

Așadar Desenul, reprezentarea intelectuală sau speculativă sau practică, se formează în noi precum urmează: mai întâi simțurile exterioare aduc, ca niște negustori, simțurilor interioare, adică simțului comun, toate speciile spirituale ce reprezintă în particular lucrurile sensibile singulare²¹, iar apoi acestea sînt păstrate de el în fantezie sau imaginație, ca într-o cămară ascunsă. De aici, facultatea cogitativă ia speciile singulare ce reprezintă însușirile lucrurilor reprezentate și le pune la păstrare în memorie, ca într-o altă cămară și mai ascunsă și mai de preț. Apoi lumina intelectului nostru activ luminează aceste specii, atît sensibile cît și nesensibile, făcînd ca din acele forme universale să se înfățișeze privirii intelectului nostru cognoscitiv un obiect. Atunci intelectul formează numaidecît un concept al lucrului pe care vrea să-l cunoască, sau a cărui formă o are în sine, și prin acesta vede limpede și deslușit tot ce se cuprinde în el, înțelege, cercetează și judecă, devenind știutor, învățat și implinit. Iar dacă înainte se numea intelect posibil, deoarece putea să înțeleagă sau să nu înțeleagă, pe urmă se numește intelect în act și știutor²².

²¹ După opinia peripateticienilor, „obiectele exterioare trimit *specii* care le seamănă și care sînt duse de simțurile exterioare către simțul comun; ei numesc aceste specii *imprese*, deoarece obiectele le imprimă în simțurile exterioare”. (*Vocab. philos. Lalande*). Iar ARISTOTEL: „Simțul primește formele sensibile fără materia lor, așa cum ceara primește amprenta inelului fără fierul sau aurul din el”. (*De anima*, II, 12, 424 a, 15–20)

²² În orig. *scienziato* (lat. *sciens*), v. *De Anima*, II, 5, 417 a, 20–25 și TOMA, *Comm.*, II, 11, n. 359.

Acesta este modul într-adevăr uimitor prin care se formează în noi Desenul intelectual, cauză a cunoașterii noastre, a tuturor științelor și acțiunilor practice.

CAPITOLUL XII

Despre Desenul uman senzitiv, cum se formează, de cîte feluri este și de ce e necesar pentru ca intelectul să-și formeze propria-i reprezentare; o altă împărțire a Desenului interior

Pentru a vorbi cit mai lămurit despre formarea Desenului uman interior în general, vreau să arăt că, pentru ca el să se formeze în intelectul nostru, e necesar ca și simțurile interioare, adică imaginația și facultatea cogitativă, să-și formeze și ele în același timp propriile lor Desene asemănătoare acestuia. Astfel se va vedea limpede că există și alte reprezentări în afara intelectului exterior și interior și că, pentru a face o împărțire completă și deplină a Desenului este necesar ca, după ce l-am împărțit mai întâi în interior și exterior, să-l împărțim și în sensibil și intelectual. Iar așa cum acesta din urmă se împarte la rîndul lui în speculativ și practic, tot astfel cel sensibil trebuie subîmpărțit în sensibil imaginativ și cogitativ. Împărțire ce va părea poate nouă și născută mai mult dintr-un capriciu decît din realitate, însă expunerea de față va arăta adevărul, necesitatea și proprietatea ei, și că Filozoful însuși ne-a dat această frumoasă învățătură în cartea *Despre Suflet*¹.

Așadar să presupunem mai întâi ca bază și temelie a acestei construcții că intelectul nostru nu poate prin natura lui să înțeleagă orice lucru, nu numai la început, cînd începe să cunoască și să devină știutor, dar și după ce și-a însușit

speciile inteligibile și pe cele ale științelor, fără simțul interior al imaginației și cel cogitativ, așa cum reiese limpede din experiență. Deoarece vedem că, dacă organele acestor două simțuri sint vătămate, omul nu mai poate nici să înțeleagă, nici să acționeze, așa cum se întâmplă cu nebunii, la care umoarea excesivă împiedică organele respective să funcționeze, sau cu cei ce au suferit o lovitură la cap, dacă locurile amintite au fost vătămate în parte sau în întregime.

Faptul acesta nu are drept cauză păcatul săvârșit de strămoșul nostru când a încălcat porunca divină, așa cum au crezut unii, ci este firesc pentru starea noastră, în care sufletul dă formă² acestui trup cu care e imbinat de la natură. Iar dacă omul n-ar fi păcătuit și ar fi rămas în paradisul pământesc, trăind fără suferință și nemuritor într-o necurmată bucurie și fericire, așa cum ne învață credința cea adevărată, tot în felul acesta ar fi cunoscut, ar fi învățat și ar fi folosit știința lui. Ca dovadă de netăgăduit este însuși Aristotel, care a fost lipsit de credința noastră, n-a cunoscut istoria păcatului lui Adam și nici n-a știut ce este păcatul originar, însă a susținut această doctrină, spunind că cel ce vrea să cunoască trebuie să se folosească de imagini, adică de acele specii și forme sensibile spirituale care se află în cele două simțuri interioare principale; și toți comentatorii săi³ susțin că a spus aceasta călăuzit de lumina naturală și rațională întipărită în noi de Dumnezeu, fără îndrumarea vreunei alte lumini supranaturale a credinței. Așadar amintita părere, cu tot respectul față de cel ce a gândit-o, nu are nimic probabil⁴, fiind mai degrabă opusă adevăratei filozofii a lui Aristotel.

² În orig. *informa*, redat în trad. rom. din Aristotel prin *informează*. Conform concepției aristotelice, corpul este substratul material în potență, sufletul fiind forma care îl actualizează, această imbinare dintre materie și formă constituind substanța ființei.

³ Este vorba, evident, de cei tîrzii, din Evul Mediu.

⁴ În sensul de adevăr curent, acceptat de majoritate și verosimil, dar nestabil prin certitudinea demonstrației. (*Topica*, I, 1, 100, a-b)

Cauza adevărată este cea pe care au arătat-o filozofii peripatetici, adevărații adepți și interpreți ai lui Aristotel, și anume că ceea ce cunoaște intelectul nostru în mod firesc și nemijlocit sint naturile lucrurilor materiale — natura cerurilor, a elementelor și a lucrurilor provenite din elemente, adică pietre, ierburi, copaci, animale și oameni — care naturi nu există separate de indivizii respectivi, așa cum zic unii că ar fi considerat divinus Platon⁵ în amintita situație a Ideilor — ci se găsesc în realitate doar în subiecții individuali, căci nu există umanitate decît într-un singular sau altul, și nici natura leului nu se află decît în cutare sau cutare leu, și la fel și celelalte. Prin urmare, aceste naturi ale lucrurilor nu pot fi cunoscute desăvîrșit, ci doar intrucît se găsesc în acești singulari, dat fiind că trebuie să existe o corespondență între lucrurile cunoscute și intelectul care cunoaște, astfel încît e necesar ca intelectul să cunoască oricare din aceste naturi materiale în măsura în care ele se află în respectivii indivizi și singulari — ceea ce nu poate face fără ajutorul celor două simțuri interioare principale.

Trebuie să ne închipuim prin urmare că, așa cum în alcătuirea cerească — de care toate lucrurile sublunare sint guvernate și puse în mișcare, și de unde vin înrîuririle atît de prielnice acestor lucruri — primul și cel mai înalt cer, rotindu-se cu o mare iuțeală, prin mișcarea lui pune în mișcare și ține lingă el celelalte sfere inferioare, nevoite ca atare să i se supună⁶, așa cum vedem în alcă-

⁵ Această existență separată a Ideilor, de pildă în *Parmenide*, 129, 1; combătută deseori de ARISTOTEL, de ex. *Metafizica*, VII, 16.

⁶ Zuccaro redă aici succint reprezentarea universului conform concepției antice, preluate de autorii medievali. Potrivit acesteia universul este alcătuit din sfere translucide dispuse concentric și supuse unei mișcări de rotație în jurul pămîntului. Primele 7 sfere sint cele ale planetelor, și de aceea lumea pămîntească e numită sublunară, fiind învecinată cu cerul primei planete, Luna. Urmează în ordine Mercur, Venus, Soarele, Marte, Jupiter, Saturn. Al 8-lea este cerul stelelor fixe, iar al 9-lea, Cristalinel sau Primul Mobil, care le imprimă celorlalte

tuirea ceasornicelor că toate roțile mai mici se mișcă și se învârtesc la rotirea celor mai mari și mai însemnate; tot astfel, existind în noi facultățile și potențele senzitive interioare și exterioare, îndeosebi cele mai însemnate și mai înalte, inclinate firesc să se supună intelectului — ele fiind în noi o parte mai însemnată de virtute și potență — și să-l slujească pentru ca el să poată cunoaște, cerceta, judeca, reprezenta, dobîndi știință și a o folosi, acest intelect face ochiul nostru (luăm exemplul acesta ca să înțeleagă și cei neștiutori) să vadă și întregul și părțile, ca el să poată apoi cunoaște și judeca ce este fiecare și să stabilească diferențele dintre ele. Ca atare, vrînd să-și formeze Desenul interior speculativ și practic, poruncește mai întîi imaginației și simțului cogitativ să cunoască și să-și formeze propriile lor reprezentări după diferiții singulari din orice specie — de pildă după cîinele acesta și lupul acela, cu fidelitatea primului și cu lăcomia celui lalt; acționînd în același fel, intelectul își formează și el propria-i reprezentare a acestor lucruri, dar în general.

Și trebuie ținut seama că, așa cum simțul nostru exterior cunoaște doar accidentele⁷, aflate în lucruri, însă pe acestea nu le cunoaște — după cum ochiul nostru vede felurilele culori aflate într-un măr, un tablou, un perete, însă fără a vedea substanța ascunsă sub acele culori, pe care o cunoaște doar intelectul — tot astfel nu este nefiresc ca, dimpotrivă, intelectul nostru, cînd își formează reprezentarea, să vadă și să cunoască natura oricărui lucru ca existînd în cele particulare, deși pe acestea nu le cunoaște, căci ele sînt cunoscute doar de imaginație și de simțul cogitativ.

o rotație de la Răsărit către Apus. Aceste teorii se găsesc la Al-Farghani, Ptolemeu, Averroes, Albertus Magnus și Toma de Aquino (în primul rînd comentariile la *De coelo* și la cap. 8 din cartea a XII-a a *Metafizicii*).

⁷ Adică însușiri care nu sînt cuprinse în esența lucrului respectiv, fiind attribute reale, dar fără a fi constante și necesare.

Așadar, cînd spunem că intelectul nostru cunoaște natura vreunui lucru în singulari, nu înseamnă că o cunoaște în ei ca în ceva cunoscut, ci că, în timp ce amintitele simțuri interioare cunosc respectivii singulari, intelectul cunoaște natura lor universală, și în ce fel aceea natură se află în acei singulari. Faptul acesta e neîndoielnic și îl încercăm fiecare în noi înșine, căci atunci cînd vrem să cunoaștem ceva, căutăm mai întîi să ne alcătuim în imaginație o reprezentare în chip de model, prin care putem apoi cunoaște ceea ce dorim; și tot astfel cînd vrem să facem cunoscut un lucru cuiva așa încît să-l înțeleagă bine (dacă are mintea mai înceată sau mai neșlefuită), îi dăm de obicei vreun exemplu exterior potrivit cu lucrul despre care vorbim, pentru ca el, formîndu-și o reprezentare în propria lui imaginație cu ajutorul acestei îndrumări, să poată înțelege apoi în intelectul său ceea ce-i explicăm.

Acestea sînt dovezile și acestea sînt temeiurile pentru a demonstra că intelectul nostru nu formează niciodată în sinea lui vreo reprezentare universală, dacă mai întîi, sau în același timp, cele două simțuri interioare nu-și formează propriile lor reprezentări particulare.

Este adevărat că intelectul nostru, după ce a început în felul acesta să înțeleagă un lucru și a dobîndit cunoașterea lui, adică după ce a pus în sinea lui speciile dobîndite și cunoașterea însăși, își formează și el felurile Desene ce reprezintă particularul cunoscut mai întîi prin simț. Căci așa cum el cunoaște la început nemijlocit doar natura comună a lucrurilor, iar apoi mijlocit, ea și cum s-ar reflecta pe sine însuși, cercetînd atît specia prin care a cunoscut la început, cît și acțiunea prin care a cunoscut, el cunoaște și singularul care a cauzat oarecum amintita specie, tot astfel, neputînd să cunoască nici desăvîrșit nici nedesăvîrșit fără reprezentare, își formează în sine, din acest singular, un Desen interior. Așadar cînd vrem să cunoaștem un lucru, imaginația și cunoașterea singularilor respectivi for-

mează mai întâi două concepte, unul sensibil și altul nesensibil; apoi intelectul, cunoscând mijlocit, formează Desenul interior comun ce reprezintă acel lucru în general ca natură comună; în cele din urmă, printr-o cercetare mijlocită, el formează un alt Desen particular ce reprezintă singularii respectivei naturi.

Prin urmare, pe lângă Desenul intelectual speculativ și practic, general și particular, mai există în noi alte două Desene interioare senzitive, ambele formate de simțul particular; unul e format însă de imaginație, iar celălalt de simțul cogitativ; primul reprezintă un lucru particular, dar sensibil, iar celălalt tot un singular, dar nesensibil. Ele sînt necesare toate pentru formarea Desenului interior intelectual. Am aminat această împărțire pînă aici, deoarece înainte nu o puteam face și explica⁸.

Prin aceasta se poate lesne afla care oameni sînt mai apti pentru cunoaștere sau pentru practică. Căci știind că aceste două simțuri interioare sînt necesare pentru a înțelege (dat fiind că știința speculativă se îndeletnicește doar cu cunoașterea lucrurilor, iar practica cu acțiunea), omul mai bine înzestrat cu facultatea cogitativă — simț principal și mai spiritual decît celelalte — va fi mai inclinat către științele speculative; iar cel mai bine înzestrat cu imaginație, în care se păstrează speciile sensibile ale lucrurilor

⁸ Deoarece — așa cum remarcă Panofsky — expunerea lui Zuccaro nu este ușor accesibilă gîndirii actuale, redăm aici această explicație a procesului cunoașterii după rezumatul făcut de M. Florian. Cunoașterea străbate patru trepte, două fiind comune omului și animalelor. Izvorul ei se află în senzațiile individuale, din a căror contopire rezultă imaginile, constituind prima treaptă către manifestarea notelor generale. A treia treaptă ridică cunoașterea la rang de universalitate prin percepția tuturor indivizilor de același fel. Treapta a patra este principiul artei și științei. Aceasta e o cunoaștere mijlocită, avînd la bază cunoașterea nemijlocită, care este de două feluri: perceptivă și intelectuală. Cunoașterea nemijlocită este o percepție intelectuală a universalului, necesarului, esențialului. (M. FLORIAN, *Organon*, I, Introd., p. 36—40).

și unde se îmbină și se formează noi și felurite specii sensibile, va fi mai apt pentru științele practice. Lucrul acesta se poate cunoaște prin simț, după alcătuirea și forma capului (așa cum știu s-o face medicii și anumiști pricepuți dintr-o singură privire asupra acestei părți principale a omului), deși trebuie ținut seama că și în arta practică, cea mai bună judecată asupra lucrurilor de făcut vine în primul rînd de la cunoașterea singulară intelectuală și nu senzitivă, ea fiind mai sigură, ca rezultat al unei facultăți și potențe superioare și ca atare mai sigură în cunoaștere și judecată. Prin urmare putem spune de asemenea că Desenul interior intelectual singular este mai propriu profesiunilor noastre — pictura, sculptura și arhitectura — ca și celorlalte arte ce acționează în afară, decît Desenul interior senzitiv, chiar dacă acesta ajută mult la formarea celui alt și la acțiunea exterioară⁹. Dar despre aceasta am spus de ajuns.

Acum aș putea să vorbesc despre celălalt fel în care sufletul nostru își formează reprezentarea intelectuală, fără ajutorul sau necesitatea unor reprezentări interioare senzitive. Dar cum aceasta e o problemă teologică, o las în seama sfinților teologi, așa cum le las și tratarea Desenului nostru format sub îndrumarea credinței, aici pe pămînt, și prin lumina slavei, sus în ceruri.

CAPITOLUL XIII

În care se arată că Desenul interior este formă și Idee expresivă a sufletului intelectual, luminînd intelectul în orice speculație și practică

După ce am vorbit pînă aici despre Desenul interior uman în atîtea privințe, ne rămîne să lămurim că el este o formă expresivă a sufletului nostru,

⁹ Avem aici un exemplu al procesului de modificare a poziției spirituale menționată de Panofsky (v. n. 4 la 345

care luminează intelectul în orice cunoaștere și practică. Iar pentru aceasta se cere mai întâi să știm ce este sufletul după învățătura lui Aristotel, ca să urmărim ordinea și rânduiala statornicită de Filozof, chiar dacă unele speculații despre suflet nu vor fi prea lesne gustate de toți confrății noștri, socotind că nu sînt trebuincioase, ci poate chiar de prisos. Să nu creadă însă astfel, căci nu e de ajuns să stăpînim doar simpla practică, ci trebuie să avem cunoștințe mai adînci și amănunțite despre lucrurile cu care ne îndeletnicim, și le amintesc că intelectul nostru dorește necontenit să cunoască, negăsindu-și liniștea decît în ade-văr, care-i aduce o deosebită bucurie ¹. De aceea cunoașterea este un lucru vrednic de toată lauda, și fără a cerceta nu putem înțelege: iar cunoașterea cit mai multor lucruri ale naturii și filozofarea asupra propriei îndeletniciri îl face pe artist să fie universal, bine înzestrat și învățat, iar această filozofie și cercetare fac întotdeauna știința și practica mai sigure și întemeiate.

Vrînd așadar să vorbim despre suflet pentru a ști și a înțelege întru totul ce este Desenul, vom spune mai întâi, odată cu Aristotel, că sufletul este actul prim și forma substanțială a corpului fizic și organic ², fiind o desăvîrșire și un act ce

p. 309), avînd ca scop rezolvarea „prăpastiei” dintre subiect și obiect în artă, prin felul cum este privit raportul dintre formarea ideilor și experiența senzorială. Fără a nega necesitatea percepției senzoriale, Zuccaro îi acordă doar un rol ajutător, deplasînd accentul asupra reprezentărilor interioare intelective și a Ideilor, care, prin caracterul lor metafizic, vor constitui o garanție a creației artistice. Această argumentare va fi mult dezvoltată în partea a doua a tratatului.

¹ *Metafizica* lui ARISTOTEL începe chiar cu această afirmație: „Toți oamenii au sădită în firea lor dorința de a cunoaște”, completată de TOMA: „Toate virtuțile și artele sînt rînduite spre același țel, anume spre desăvîrșirea omului, care este fericirea lui” (*Comm.*, I, 1, n. 4). Fraza imediat următoare e inspirată din cea cu care începe *De anima*: „Orice cunoaștere este un lucru frumos și lăudabil”.

² Zuccaro combină afirmații făcute de ARISTOTEL în diverse locuri din *De anima*: II, 4, 412 a 20 și urm. Pentru termenul *organic* v. n. 5 la p. 331.

are putința de a cunoaște toate lucrurile și, cum spune Filozoful însuși, este locul formelor³ — căci asta e ceea ce ne interesează — iar într-un fel, sufletul este orice lucru și înțelege orice lucru, fie sensibil, fie inteligibil ⁴.

Dar pentru a deosebi acest Desen și a privi laolaltă calitățile esențiale ale sufletului, efectele, însușirile și facultățile sale, destul de confuze la Filozof, vom spune că, deși sufletul este precum am arătat, el nu cunoaște și nu înțelege fără imaginație. De aceea, rezumînd cele amintite mai sus, vom spune că sufletul nostru e o substanță simplă și indivizibilă, care are cunoștința de toate lucrurile pentru că, așa cum zice Filozoful, noi sîntem oarecum orice lucru.

Acest suflet, cînd înviorează și însufletește, e viață, care dă mișcare și spirit; cînd gîndește și alcătuiește în sine Desenul, e minte; cînd înțelege, e intelect; cînd judecă ceea ce a înțeles, e judecată; cînd vede și simte lucrurile sensibile și le păstrează, e memorie, iar cînd alege și respinge, e voință. În felul acesta spunem că sufletul e orice lucru în ceea ce privește acțiunea. Iar așa cum corpul omenesc are potență și act pentru toate acțiunile laolaltă cu membrele sale — miini, brațe, picioare, coapse, stomac, rinichi, ochi, nas, gură și urechi — care părți deși deosebite, nu sînt separate ci imbinat într-o singură alcătuire, tot astfel amintitele facultăți și potențe ale sufletului sînt de bună seamă atît de unite și imbinat cu acesta, încît nu pot acționa fără el⁵. Și după cum corpul omenesc este desăvîrșit datorită membrilor sale unite laolaltă, tot astfel sufletul rațional este întru totul desăvîrșit în acțiunile sale datorită amintitelor potențe și facultăți cu care e imbinat. Această părere a noastră se gă-

³ Idem, III, 4, 429 a 27.

⁴ În procesul de cunoaștere, intelectul în act se identifică cu obiectele cunoașterii sale: *De anima*, III, 4, 429 b 5; iar intelectul „este oarecum ca potență înseși lucrurile inteligibile” (*ibid.* 429 b 30). Identificarea facultății senzitive cu obiectul sensibil, *ibid.* 418 a 5.

⁵ *De anima*, I, 1, 403 a.

sește și la sf. Anselmo, în cartea despre concordia harului liberului arbitru, capitolul 19⁶, unde spune că potențele sînt în suflet așa cum sînt membrele în trup.

Spunem de asemenea că simțurile corpului sînt și ele o parte și o facultate a sufletului, deoarece acesta e viață și cauză a simțurilor vitale⁷ pentru a însuflă corpul respectiv. Ca atare corpul înfăptuiește toate aceste lucruri prin simțurile sale, aude, vede, miroase, gustă, pipăie, atinge și face orice altă acțiune cu ajutorul spiritelor vitale⁸, fără de care nu poate îndeplini nimic. Chiar și cînd doarme, cu mintea desprinsă și simțurile împiedicate, sufletul nu încetează de a fi viață⁹, stînd neîncetat de veghe în visuri și năluciri, iar după scurt timp îi redeșteaptă simțurile și mișcarea, așa încît poate vedea, auzi, vorbi și împlini orice acțiuni, care sînt însă luminate și călăuzite de conceptul reprezentării intelective, formă singulară a sufletului și facultate ce-l face să gîndească și să cunoască desăvîrșit, și prin care îndeosebi se împărtășește din imaginea divină întipărită în noi. Căci el este Idee, spirit ce întipărește și formează toate lucrurile în noi, ca un concept al tuturor conceptelor, formă a tuturor formelor¹⁰, Idee a tuturor gîndurilor, prin care

⁶ ANSELMO DIN AOSTA, episcop de Canterbury (1033—1109), unul din întemeietorii scolasticii: *De concordia praescientiae Dei cum libero arbitrio*, XIX.

⁷ Paragraful acesta, destul de confuz, este singurul loc unde autorul folosește termenii *sentimenti*, *sentimenti vitali* și *spiriti vitali*, a căror accepție nu e clară. În al doilea rînd pare să fie și o contradicție în termeni, căci simțurile, care constituie o facultate și deci o componentă a sufletului, nu pot fi totodată un efect al lui.

⁸ Referire probabil la concepția anatomo-fiziologică preluată din antichitate prin intermediul modelului lui Aristotel și al lui Galenus. Despre spiritele vitale a se vedea C. BĂLĂCEANU, *op. cit.*, p. 39—41.

⁹ „Somnul implică, întocmai ca și veghea, prezența spiritului”. (*De anima*, II, 4, 412 a 25; TOMA, *Comm.*, II, 1, n. 227).

¹⁰ Zuccaro conferă aici Desenului interior (conceptului) calificarea pe care ARISTOTEL o atribuie intelectului ce îl generează: „Intelectul este forma formelor” (*op. cit.*, III, 8, 432 a).

se află în sufletul nostru orice lucru, așa cum am arătat înainte. Acesta socotim noi că este cea facultate și potență despre care spune Filozoful că e locul formelor, și cea facultate intelectuală atribuită de toți filozofii sufletului nostru, de la care își au originea acțiunile sale¹¹, și anume: cunoașterea primelor principii, compunerea și diviziunea, raționamentul.

Aceasta fiind așadar rînduiala lucrurilor despre care vorbim, sufletul nostru, ca act prim al corpului, ca spirit simplu ce dă mișcare vitală, ce dă viață trupului nostru, se află în potență în toate cele de mai sus; totuși în prima lui stare nu cunoaște, nu înțelege și nu știe nimic. Așa cum vedem că omul, la vîrsta copilăriei, are suflet, viață și simțuri, dar nu raționează, nu judecă, nu cunoaște și nu înțelege, avînd nevoie mai întîi să afle prin mijlocirea simțurilor formele lucrurilor naturale sau artificiale, și avînd totodată nevoie de instrumente, forme, imagini ideale și reprezentare intelectuală și practică de orice fel, care să dea formă și să înfățișeze lucrurile atît interior cit și exterior; căci astfel face să poată fi cunoscut și înțeles totul. Ca atare se cuvine ca acest Desen intelectual și formativ din suflet să fie cea virtute și calitate simplă și limpezitoare a sufletului și a intelectului în propriu-i lăcaș¹², pentru a lumina și a hrăni știința și simțurile; căci starea sufletului este cea care înțelege și poate înțelege. Iar în suflet nu se află lucrurile, ci formele lor, de pildă forma fierului și a pietrei, care sînt reprezentare, Desen metaforic și ideal, iar Desenul este formă și figură, după cum am mai spus. Acesta e ceea ce a numit Aristotel formă, fiind de fapt

¹¹ Autorul duce mai departe această identificare a Desenului interior cu intelectul însuși, ale cărui realizări i le atribuie, făcînd din el nu numai „părintele” Logicii, cum se arată aici, ci și al tuturor științelor și artelor, cum se va arăta în alte capitole.

¹² Adică în partea rațională a sufletului, despre care s-a spus că este „locul” Ideilor, fiind separată de partea irațională „doar logic”, cum precizează ARISTOTEL (III, 4, 429 a 10 și 25).

ceea ce spune el că se află în suflet, în formă și în Idee, fără materie, pentru a putea cunoaște și înțelege ¹³.

Așadar Desenul e formă, concept, Idee și lumină a intelectului și a facultăților sale pentru a cunoaște și a înțelege, iar primele intelectii nu sint imagini, dar nici nu pot fi fără imagini ¹⁴. Căci imaginile, după cum afirmă Filozoful, sint lucruri sensibile, concepte formate, ideale. Prin urmare Desenul este formă formată și imaginată în suflet și în intelect și de aceea spune el că sufletul și intelectul nostru sint, așa cum am arătat mai sus, aproape același lucru, și ca mina ce este instrumentul instrumentelor; simțul aduce obiectele și formele sensibile părții intelective a sufletului, iar intelectul ia forma formelor ¹⁵, adică Desenul format din specia însăși, și astfel percepe, înțelege și cunoaște, acestea fiind acte și operațiuni. Ca atare, cine nu simte, nu cunoaște (cum zice el) și nici nu poate cunoaște sau înțelege ¹⁶.

Spunem așadar că Desenul speculativ și practic este Ideea care face sufletul și intelectul să cunoască și să înțeleagă toate lucrurile. În sfârșit, ea origine a oricărui gând, el este prima lumină și calitate singulară a sufletului, ca obiect al oricărei

¹³ Idei preluate tot din *De anima*, III, unde se spune că facultățile sufletului se identifică nu cu obiectele cunoașterii, ci cu formele lor, „căci nu piatra se află în suflet, ci forma ei” (III, 8, 432 a), iar exemplul fierului (inelul) a fost citat în n. 21 la p. 338).

¹⁴ Se rezumă ideii din III, 8: „Pe de o parte, în lipsa oricărei senzații nimeni nu poate să învețe sau să înțeleagă ceva, iar pe de altă parte exercitarea însăși a intelectului trebuie să fie făcută printr-o imagine; căci imaginile sint asemănătoare percepțiilor, dar fără materie”.

¹⁵ Citat greșit înțeles din ARISTOTEL, care spune: „Sufletul este întocmai ca mina [pentru corp]; așa cum mina este unealta uneltelor, tot astfel intelectul este forma formelor, iar senzația, forma lucrurilor sensibile” (III, 8, 432 a 1). Sensul este că mina e unealta cea mai importantă, iar intelectul la fel; autorul a crezut că este vorba de actul prehensiunii, al apucării (în orig. *come mano che piglia*... *l'intelletto piglia*).

¹⁶ Vezi n. 8 la p. 332.

cunoașteri și practici. Iar pentru a se înțelege mai bine acest concept interior și Desen exterior în propria-i esență și potență în act practic, vom purcede la definirea și lămurirea lui mai amănunțit în cartea a doua. Acum să trecem la capitolele următoare.

CAPITOLUL XIV

În care se arată că științele speculative raționale și reale sint fiicele Desenului

Pentru a urma ordinea cu care am purces, se cuvine să vorbim acum despre științele speculative, primele și cele mai alese fiice ale Desenului. Dar cum sint multe și de două feluri, adică reale și raționale ¹, nu voi vorbi despre toate, ci doar despre cele principale. Voi lăsa deoparte Gramatica și Retorica, precum și pe celelalte subordonate lor, nu pentru că n-ar fi și ele fiice ale Desenului — căci nu s-ar putea vorbi corect, așa cum ne învață Gramatica, și nici elocvent, cum ne învață Retorica, dacă intelectul n-ar cunoaște mai întâi aceste lucruri din care să-și formeze apoi un Desen — ci pentru că sint mai degrabă mijloace de a cunoaște sau instrumente pentru a ajunge la știință, decît științe ². Voi începe așadar cu Logica, deoarece, deși a fost și ea socotită de unii mai mult un mijloc și un instrument al cunoașterii decît o știință ³, are totuși mai mult caracter științific.

¹ Vezi n. 8 la p. 323. În continuare se va vorbi de științele numite aici raționale, apoi de cele reale sau teoretice, iar la urmă de cele practice.

² ARISTOTEL însuși consideră Retorica „o ramificație a dialecticii și a științei morale ce trebuie numită Politică”. (*Retorica*, I, 1356 a 25)

³ După cum am spus (p. 323, n. 8), Aristotel n-a înglobat Logica în nici una din cele 3 categorii de științe stabilite de el, considerînd-o un instrument al acestora, de unde și titlul global de *Organon* (instrument) dat scrierilor sale de logică de comentatorii bizantini din sec. IV e.n.

Obiectul ei este entitatea construită de intelect, care nu privește lucrurile din univers după natura și proprietatea lor — cum ar fi omul, animalele și cerurile — ci după unele atribute intenționale care li se potrivesc intrucit respectivele lucruri sint cunoscute mai întâi după natura și proprietatea lor: de pildă cînd metafizicianul, cunoscînd natura omului, îl definește drept animal rațional, căruia i se potrivește apoi ca proprietate faptul de a fi vizibil. Logicianul numește specie acea natură determinată pentru că, privită astfel, o vede comună multor indivizi. Prima parte a definiției o numește gen, deoarece vede că e un atribut comun oamenilor și animalelor, iar a doua parte a definiției o numește diferență, pentru că este cea care diferențiază omul de animale, iar faptul că e vizibil îl numește propriu, deoarece se potrivește tuturor oamenilor și numai oamenilor ⁴.

Așadar în jurul acestei entități construite doar de intelect, care nu are adică altă existență decît în intelect, Logica procedează prin trei operațiuni. Prima se numește simpla cunoaștere a principiilor, și este aceea prin care intelectul ia în considerare un lucru singur, cum ar fi genul, sau diferența, specia sau altele asemenea ⁵. A doua se numește compunere sau diviziune și este aceea prin care intelectul compune laolaltă mai multe lucruri simple, sau le desparte, formînd o propoziție afirmativă sau negativă ⁶. A treia se numește

⁴ Este evident o scăpare în acest exemplu, deoarece faptul de a fi vizibil nu este un atribut exclusiv uman.

⁵ Adică noțiuni sau termeni fără legătură între ei, care exprimă felurile cele mai generale ale existenței. Cele enumerate aici fac parte din cei 5 predicabili ai Topicii, care servesc la definirea lucrurilor. (*Organon*, IV, p. XVIII).

⁶ Compunerea și diviziunea sint procedee de a afla ierarhia determinărilor, de la cea mai cuprinzătoare (genul), pînă la cele individuale, și invers. (*Anal. post.*, II, 13) Rezultatul se formulează printr-o enunțare afirmativă sau negativă, care reprezintă două feluri de a sintetiza subiectul și predicatul. (*Anal. pr.*, I, 1, 24 a și *Organon*, I, p. 53).

raționament și este cea prin care, pornind de la un lucru cunoscut dinainte, se ajunge la cunoașterea lucrurilor ce urmează și la concluzii ⁷.

Logica are trei părți. Una îi slujește drept călăuză și îndrumare pentru a împlini bine prima operațiune, și a fost compusă de Aristotel, numită a *Predicamentelor* ⁸, acestea fiind zece termeni sau genuri, cum le numește el, la care se reduc toate lucrurile cite se află pe lume. Ele sint următoarele: substanța, cantitatea, calitatea, relația, acțiunea, pătimirea ⁹, locul, poziția, posesia, timpul. Omul, în ce privește natura lui, e substanță; în ce privește mărimea, e cantitate; în ce privește culoarea, sau virtutea, sau bogăția, ori altele asemenea, e calitate; intrucit este tată sau fiu, stăpîn sau slugă, e în relație; intrucit acționează într-un fel oarecare, e în acțiune; intrucit suportă ceva, pătimește; intrucit se află într-un loc, adică într-un cadru ce cuprinde măsura exterioară a corpului, este într-un loc; intrucit ocupă un loc oarecare cu tot corpul, iar părțile acestuia au diferite locuri particulare, este în poziție ¹⁰; intrucit este im-

⁷ Raționamentul sau silogismul (în orig. *discurso*) este „o vorbire în care, date fiind unele lucruri, rezultă cu necesitate un alt lucru decît cele date, din ceea ce a fost”. (*Anal. pr.*, I, 24 b).

⁸ ARISTOTEL a numit-o *Kategorema*, dar de la Boetiu, popularizatorul logicii sale, scolastica a preluat termenul latin echivalent, *predicamento*, deoarece categoria reprezintă lingvistic enunțarea noțiunilor ca atribute sau predicate. Cele 10 categorii aristotelice exprimă felurile cele mai generale ale existenței. (*Organon*, I, p. 10 și 104).

⁹ Termen tradus în rom. sub diferite forme (în *Organon*, pasiune), sensurile sale fiind cele implicate de verbul latin *pati* — *pati* — *passus* sum.

¹⁰ Definirea locului și a poziției este foarte confuză în original, și de aceea am simplificat-o puțin spre a o face mai inteligibilă, locul fiind spațiul ocupat în întregime de un corp, care îl poate ocupa însă în diferite poziții. Zuccaro spune: *Quanto all'essere in luogo, o come in una cosa continente il corpo et estrinsicamente misurandolo, è nel luogo. Quanto all'essere in qualche luogo, nel quale vi è tutto il corpo; che occupa tutto il luogo, e le parti che hanno*

353. *i proprii e particolari luoghi in quello, è nel sito.*

brăcat, ceea ce i se potrivește doar lui dintre toate animalele, e în posesie; întrucât e măsurat de timp, este în timp.

A doua parte a Logicii, care-i slujește drept regulă pentru a împlini a doua operațiune, a alcătuit-o tot Aristotel și a numit-o *Peri hermeneia*¹¹, unde tratează despre judecată în general și în particular, prin care se formează fără greșală compunerile și diviziunile.

A treia parte, prin care Logica împlinește a treia operațiune, a fost compusă de același Aristotel și numită *Silogistica*¹², adică privitoare la raționament, unde tratează despre silogism, cu ajutorul căruia se deduc fără greșală concluziile din premise.

Dat fiind că Desenul logic, format în trei feluri sau moduri, este cauza celor trei părți ale Logicii amintite mai sus, și a altora legate de acestea în vederea celor trei efecte arătate, spunem că el este părintele, iar Logica fiica lui; și chiar dacă ea este mai mică decât celelalte, e însă destoinică și iscusită, ajutându-le în operațiunea lor. Dar așa cum ea își ajută surorile mai mari, este ajutată la rindul ei de o altă soră, zămislită de același Desen și născută din aceeași mamă, Rațiunea, iar aceasta e Poezia. Iar dacă Logica, pentru a ne face să cunoaștem adevărul și minciuna în orice lucru, orînduiește cele trei operațiuni amintite, Poezia redă adevărul și minciuna prin lucruri sensibile, cu ajutorul unor plăsmuiri plăcute, îndemnînd astfel mai lesne cugetul nostru să urmeze adevărul și să se ferească de minciună.

¹¹ Lucrare cunoscută sub titlul latin *De interpretatione*, dat de Boetiu, sensul general al termenului grec și latin fiind acela de comunicare verbală, precizat aici ca o comunicare ce exprimă o constatare printr-o judecată. Deci adevăratul sens al titlului este „despre judecată”.

¹² Este vorba de *Analitica primă* și *Analitica secundă* (sau *posterioară*), ce alcătuiesc corpul principal al Logicii aristotelice, cea dintîi ocupîndu-se de silogism ca formă generală a raționamentului, iar cealaltă de raționamentul științific, demonstrația.

Dar Desenul, cu soața lui Rațiunea — ca să zicem astfel — nu zămislește doar Logica, Poezia și alte fiice asemănătoare, ci dă naștere unor vlăstare mai alese și mai ilustre, de o mai mare noblete și frumusețe, adică științelor speculative¹³, și anume Fizica, Matematica și Metafizica, împreună cu surorile lor mai mici, numite de Filozof științe subordonate, așa cum lesne se poate vedea după obiectul și operațiunile lor.

Cea dintîi, Fizica, are ca obiect entitatea reală și este o știință preanobilă deoarece face speculații asupra tuturor lucrurilor din lume: cerurile, elementele, lucrurile provenite din elemente, care au doar existență, ca pietrele, sau pe lingă aceasta au și viață, ca plantele, ori pe lingă ea au și simțire, ca animalele, ori au de asemenea și intelect, ca omul, speculația ei mergînd pînă aici. Ca atare ea cercetează și materia în mod comun, forma în mod universal și privațiunea în general, ca principii prime, trecînd apoi prin speculații interioare și la natura însăși, la toate cauzele, timpul, locul, primul mobil, în sfîrșit la orice lucru ce aparține acestui univers.

Fizica are în subordinea ei, ca pe niște doamne ce o slujesc, cîteva științe alese și frumoase, pe care le crește, le hrănește și le îndrumază în alt fel de activități decât cele femeiești. Așa este Medicina, atît de necesară pe lume, care prin învățătura Fizicii cercetează natura și alcătuirea corpurilor noastre, virtuțile ierburilor, plantelor și pietrelor, înriirile sferelor cerești, pentru a putea aduce sau păstra în aceste corpuri sănătatea mult rîvnită de noi și să alunge boala, dușmana ei, atît de nesuferită tuturor. Ea are în slujba sa alte științe și arte inferioare, despre care ar fi însă prea mult să vorbim în particular.

¹³ Acestea corespund celor numite de ARISTOTEL științe teoretice, care sînt cele amintite aici. (*Metafiz.*, VI, 1, 1026 a și XI, 7, 1064 b). În general clasificarea științelor nu prea e consecventă, deoarece prin această frază autorul pare să excludă științele anterioare dintre cele speculative, între care le inclusese la p. 351 (v. și p. 323).

Fizica ¹⁴ mai are în preajma ei o altă doamnă, tot atît de frumoasă și atrăgătoare, anume Astrologia ¹⁵, care nu ia seama la lucrurile pămîntești, ci cercetează doar corpurile cerești, dat fiind că sînt mai nobile. Cu astrolabul, compasul și alte instrumente, ea află locul și depărtarea acestor corpuri, a planetelor, a tuturor stelelor, numele și mișcările lor, conjuncțiile, opozițiile și, ceea ce este mai însemnat, înriurirea lor, lucru într-adevăr minunat și de mare ajutor pentru noi, ca să ne folosim de împrejurările prielnice și să ne ferim de cele neprielnice ¹⁶. Ea are la rîndul ei multe slujitoare, pe care nu le mai amintesc ca să nu lungesc vorba. Așadar, după acțiunea acestei Filozofii naturale și obiectele sale, după surorile, doamnele și slujitoarele ei, se poate vedea însemnătatea Desenului fizic, domeniul și superioritatea lui.

După Fizică urmează Matematica, iar dacă cea dintîi este neconținut cufundată în materie, aceasta, ca dalba hermină, se ferește de orice murdărie ca să nu se întineze, și nu se oprește la lucrurile materiale, prea nevrednice față de obiectele cercetării sale, ci își îndreaptă speculațiile asupra acelor lucruri care, deși nu pot exista decît în materie, se pot cunoaște fără materie, cum este cantitatea, fie continuă, fie discontinuă. Căci deși ea nu se află decît în obiecte, fiind accident ¹⁷, poate fi însă cercetată fără acestea. Apoi materia sensibilă este supusă calităților naturale — căldura, răceala, umezeala, uscăciunea, mirosul, putrefacția — cu alte cuvinte schimbărilor și corupției ¹⁸, pe cînd Matematica, făcînd abstracție

¹⁴ În orig. *Filosofia*, care în acest context poate fi sau o greșală de tipar, sau trebuie înțeleasă în sensul de filozofie a naturii.

¹⁵ ARISTOTEL leagă Astrologia de Fizică (*Fizica*, II, 2, 193 b 25), dar în *Metafizica* afirmase că e o știință matematică (III, 3, 997 b).

¹⁶ Influența planetelor asupra oamenilor și evenimentelor a constituit din cele mai vechi timpuri o preocupare care, după cum s-a văzut și în tratatul lui Lomazzo, avea în această epocă o pondere deosebită.

¹⁷ V. nota 7 la p. 342.

¹⁸ Sensul acestui termen a fost explicat în n. 1 la p. 314. 356

de calitățile sensibile, este atît de sigură, încît toți învățații afirmă că este în fruntea științelor în ce privește certitudinea, deoarece învățăturile ei sînt limpezi pentru rațiune și vădite pentru simțuri.

Foloasele aduse de știința aceasta sînt de nedescris, așa cum se vede nu numai după disciplinele ei particulare, anume Geometria, care cercetează cantitatea continuă, și Aritmetica pe cea discontinuă, adică numerele, dar și după științele ce-i sînt supuse și o slujesc, ca Muzica și altele.

Iată așadar că Desenul intelectual speculativ generează această preanobilă știință a Matematicii, aducînd un mare folos lumii prin științele minore legate de ea. Dar dintre cele amintite la început, cea mai însemnată e Metafizica, acestea fiindu-i subordonate împreună cu altele ce sînt legate de ea, iar ea nu recunoaște vreo altă știință naturală superioară, așa că pe drept i se spune stăpîna și regina tuturor acestor științe, deoarece dovedește, explică și apără principiile prime ale celorlalte, ca dovadă a întîietății sale ¹⁹.

Metafizica cercetează nu numai toate lucrurile naturale și artificiale, cauzele ce pun în mișcare cerurile, ci și îngerii și pe Dumnezeu însuși. De asemenea lămurește toți termenii comuni ²⁰, pentru a înlesni celorlalte științe cunoașterea, apoi cercetează toate lucrurile cuprinse în predicamente ²¹, dar într-o lumină mai largă, contemplîndu-le adică în funcție de adevăr, de realitate, precum și de rațiunea noastră, despărțite însă de

¹⁹ De aceea ARISTOTEL a și numit-o „prima filosofie“ (termenul de Metafizică este tîrziu), Fizica fiind „filosofia secundă“. Primatul Metafizicii datorat universalității obiectului său e argumentat de Stagirit în diferite locuri, de ex. *Metafiz.* VI, 1, 1026 a.

²⁰ Conceptele generale care servesc drept bază celor folosite de științele particulare.

²¹ Categoriile (v. p. 353 și n. 8). Dacă Logica analizează aceste categorii doar ca noțiuni exprimînd genurile de existență, ca niște „cuvinte fără legătură“ (*Categorii*, I, 4, 1 b), Metafizica le reia integrîndu-le în știința primelor cauze sau principii ale tuturor lucrurilor.

materie, ca să nu încapă nici o umbră de nesiguranță, de instabilitate sau de schimbare. Ea caută să știe cîte sînt substanțele imateriale, care sînt proprietățile lor, iar în cele din urmă dovedește că există un singur Dumnezeu, care a creat, cirmuiește și păstrează toate lucrurile, descriind atributele și proprietățile sale. Așadar Desenul intelectual, fiind și părintele ei, își dezvăluie, generind-o, întreaga-i virtute și putere, fiind ca atare atît de nobil, încît toți filozofii peripatetici au socotit că fericirea noastră firească ne este dată de cunoașterea și contemplarea lucrurilor reprezentate prin el ²².

Căci există și o altă fericire mai mare, anume aceea făgăduită de sfînta Teologie, în vederea căreia aceasta ne îndrumă și ne pregătește, fiindu-ne totodată călăuză. Iar dacă Metafizica, prin contemplarea lucrurilor amintite, întrece celelalte științe naturale speculative, ea este la rîndul ei întrecută de Teologie ²³, care ne ajută să cunoaștem lucruri și mai înalte, ce depășesc întru totul puterile naturale ale intelectului omenesc, și anume toate sfintele taine ale credinței noastre, vrednice mai degrabă a fi slăvite și venerate decît descrise, și ne face să-l cunoaștem pe Dumnezeu, unul în esență și întreit în persoană, precum și pe Dumnezeu însuși care s-a făcut om, lucruri ce nu pot fi înțelese, dar trebuie credute. Ca atare și eu, acoperindu-le respectuos cu vălul tăcerii, nu voi spune mai mult despre ele, fiind de ajuns că le-am amintit. Voi spune însă că și prin aceasta se vede superioritatea Desenului nostru intelectual, care se formează nu numai prin lumina naturală, ci și sub lumina supranaturală de ordin divin, care cuprinde ca atare într-o minunată unire și într-un mod neasemuit toate condițiile, toate proprietă-

²² ARISTOTEL demonstrează în *Etica*, X, 8, că fericirea perfectă constă în activitatea contemplativă, idee ce va dobîndi o mare amploare în concepția scolastică.

²³ De fapt Aristotel intitulase Teologie știința denumită ulterior Metafizică (ex. *Metaf.* VI, 1, 1026 a). Evident Zuccaro se referă la sensul creștin al cuvîntului.

țile celorlalte științe ce-i sînt inferioare, fie ele raționale sau reale, speculative sau practice, ori de alt fel, așa cum soarele, vicar al primei cauze și cauză a tuturor lucrurilor de pe pămînt, are într-un mod uimitor și neasemuit calitățile lor. Dar am vorbit de ajuns despre aceste științe, așa că să mergem mai departe.

CAPITOLUL XV

**În care se arată
că și virtuțile morale
sînt fiice ale Desenului**

Înainte de a merge mai departe ¹, trebuie spus [...] că științele practice morale sînt trei: Etica, Economia și Politica, după cum ne învață Aristotel ², prima pentru a ne conduce pe noi înșine, a doua pentru a ne conduce treburile, iar a treia pentru a conduce cetățile și republica.

Etica ne învață să ne conducem pe noi înșine potrivit scopului propriu virtuților noastre, în gânduri, vorbe și fapte, așa încît să se vadă deosebirea dintre noi și animale, care acționează doar din instinctul ce-l au de la natură.

Economia ³ îl învață pe om să-și conducă cu prudență familia cu ajutorul acestei virtuți, fiindu-le necesară taților, mamelor și celor ce cirmu-

¹ Începutul textului a fost cules greșit, așa încît am eliminat cuvintele incoerente. Iată pasajul, în care am pus între paranteze cuvintele omise: „și deve avvertire, che [queste sono di due sorti, altre] scienze pratiche morali, [altre arti pratiche; et le morali] sono tre“.

² Aristotel nu le numește științe morale, ci practice, ele ocupîndu-se de relațiile omului cu ceilalți, (de la om la om, în cadrul familiei și în cadrul comunității obștești), implicînd ca atare o normă morală de conduită. (TOMA, *Comm. in Ethic.*, VI, 7, n. 1200)

³ Este vorba nu de Economie în general, ci de aceea domestică, acesta fiind sensul termenului în *Politica* lui ARISTOTEL, în care cartea I e dedicată acestei Economii, cu următoarea precizare: „Părțile economiei domestice corespund aceloră din care se alcătuiește familia sau gospodăria“ (I, 2).

iesc gospodăriile. Datorită ei vedem atâtea familii și comunități de călugări trăind fericite, iar dimpotrivă, din lipsa ei, nenumărate familii care trăiesc într-un infern de certuri și dezbinări.

Politica îl învață pe om să conducă cetățile, republicile și regatele cu ajutorul aceleiași prudențe, care este fruntea și căpetenia tuturor celorlalte virtuți⁴. Iar această știință depășește Economia, deoarece e rinduită în vederea unui scop mai nobil, al unui bine obștesc, al unei fericiri mai generale⁵, fiind necesară principilor și celorlalți cirmuitori de cetăți. Ca atare vedem din cărți că romanii, cită vreme s-au condus potrivit Politicii au supus lumea întreagă, ajungând la cea mai puternică monarhie din cîte au fost vreodată pe pămînt; dar cînd, dimpotrivă, s-au lăsat stăpîniți de vicii dintre cele mai mari, ca ambiția, lăcomia, cruzimea, destrăbălarea, și-au pierdut imperiul, devenind supuși și sclavi ai altor națiuni barbare.

Folosirea corectă a acestor trei științe morale izvorăște dintr-o bună alcătuire a Desenului, care le este nu numai părinte, dar și îndrumător, călăuză și regulă. Dat fiind că socotim necesară știința aceasta pentru a putea acționa, atunci cînd se săvîrșește vreo greșală, ea se datorește uneia din următoarele două pricini: ori pentru că Desenul interior n-a fost bine alcătuit, deoarece nici scopul, nici mijloacele, nici celelalte condiții trebuincioase în asemenea treburi n-au fost cunoscute și cercetate cum se cuvine, ori pentru că, din nebagare de seamă sau vreo altă pricină, nu s-a pus în act și în fapt reprezentarea dinainte alcătuită în minte. În această privință ne pot sluji drept exemple grăitoare în politica războiului cei doi frați, Hanibal și Hasdrubal, căpitani vestiți ai cartaginezilor, Hanibal, care a luptat atîția ani în Italia, a dovedit întotdeauna prudență și o admirabilă știință politică a războiului în alcătuirea Desenului său, căci, după cum povestesc

scriitorii și indeosebi Plutarh⁶, cunoștea toate vicleșugurile și stratagemele, toate felurile de a-i înfrunta pe romani. Dar n-a supus niciodată Italia, ci, spre paguba și rușinea lui, a fost nevoit să o părăsească pentru că, punindu-și în aplicare Desenul, n-a luat aminte la accidentele care-l puteau împiedica, lăsîndu-și armata să lincezească și să se moleșească prea mult în orașul Capua, vestit pe atunci pentru desfătările lui, ceea ce s-a întîmplat pentru că el însuși a căzut pradă farmecelor locului. Hasdrubal a fost înfrînt și ucis cu întreaga-i oștire, deoarece n-a prevăzut toate primejdiile ce-i amenințau armata și, neformîndu-și mai întîi în minte un Desen bine alcătuit așa cum s-ar fi cerut, s-a trezit pe neașteptate la malul riului cu dușmanul său, Claudiu Nero, mai chibzuit decît el și mai priceput în arta războiului, care l-a învins și l-a omorît.

Așadar, pentru a acționa corect cu ajutorul, acestor științe practice morale, se cere mai întîi un Desen bine alcătuit, iar apoi grija de a pune în faptă cele gîndite. Dar cum pentru a acționa prin aceste trei științe morale sînt necesare și virtuțile și științele speculative, care își împlinesc deplin și desăvîrșit acțiunea fără ajutorul virtuților, pe cînd acestea nu pot acționa cum se cuvine fără sprijinul și mijlocirea lor, vom vorbi pe scurt despre aceste virtuți, ca să putem arăta mai bine felul cum acționează numitele științe.

Aristotel amintește în *Etica* patru virtuți morale necesare în vederea acestui scop, care sînt însă generale⁷ și cuprind multe altele mai particulare și dependente de ele. Acestea sînt Prudența, Dreptatea, Curajul și Cumpătarea.

⁶ Acesta vorbește despre Hanibal, lupta de la Cannae și moartea lui, în *Viața lui Fabius Maximus*. Dar tot restul detaliilor, inclusiv înfrîngerea lui Hasdrubal, se află în TIT LIVIU, *Ab urbe condita*, XXIII, 2—18 și XXVII, 49.

⁷ TOMA, *Comm. in Ethic*, II, 8, n. 335 și 339. Acestea au devenit cele patru virtuți cardinale ale dogmei catolice.

⁴ Se va vorbi despre acestea în paginile următoare.

⁵ *Etica*, I, 1, 1094 b și TOMA, *Comm.*, n. 27—31. 360

Prudența este o deprindere sau virtute aflată în intelectul practic, prin care omul caută și găsește mijloacele necesare, orinduindu-le în vederea scopului dorit; căci de aceea se numește Prudență, adică virtutea care vede de la depărtare, luindu-și numele de la prevedere⁸, partea ei cea mai nobilă, dat fiind că întreaga ei acțiune și operațiune este aceea de a orîndui rațional toate faptele noastre în vederea scopului urmărit⁹.

A doua virtute morală este Dreptatea, care nu e propriu-zis o virtute intelectuală, ci morală, și nu numai prin extindere, ca Prudența; căci aceasta, aflîndu-se în intelectul practic, este formal o virtute intelectuală, dar pentru că pune în mișcare celelalte virtuți aflate în apetit¹⁰, i se spune morală prin extindere. Pe cînd Filozoful spune că Dreptatea are ca sursă voința, și o definește drept o deprindere prin care omul dă fiecăruia ceea ce-i aparține — virtute atît de necesară în viața particulară, ca și în cea politică¹¹.

⁸ *Providentia* este în latină forma inițială a cuvîntului *prudentia* și însemna prevedere, evoluînd apoi atît formal (> *proudentia* > *prudentia*), cît și semantic (> precauție, prudență). Italiană a moștenit a doua formă, preluînd-o pe cea dintîi pe cale livrescă.

⁹ *Etica*: „Prudența e o deprindere însoțită de rațiunea corectă și îndreptată către acțiune (VI, 5), care ne face să folosim mijloacele susceptibile de a duce la atingerea scopului dorit” (VI, 13). ARISTOTEL împarte intelectul în speculativ și practic (*De anima*, III, 10, 433 a), iar în *Etica*, reluînd această împărțire, afirmă că prudența rezidă în partea rațională a sufletului, fiind ca atare o virtute intelectuală, nu morală (TOMA, *Comm.*, VI, 4, n. 1174).

¹⁰ În orig. *appetito* (gr. *orexis*), redat în rom. foarte inconstant, prin apetit, dorință, năzuință, sensurile sale fiind acelea ale etimonului latin *appetitus*. În *De Anima*, III, 10, ARISTOTEL a afirmat că acest apetit îndeamnă ființele la acțiune. În *Etica* se arată că el poate fi senzitiv, ținînd de partea irațională a sufletului, și rațional, în care caz se identifică cu voința. (TOMA, *Comm.*, n. 486 și 595).

¹¹ *Etica* V, 1 și 8, această ultimă parte a definiției referitoare la stabilirea unei juste proporții, îndeosebi în distribuirea bunurilor statului, făcînd obiectul cap. 2—4.

A treia este Curajul, de asemenea simplă virtute morală, dar nu la fel de aleasă ca Dreptatea, deoarece nu sălășluiește în voință, ca aceasta, și nici nu are un obiect și un scop atît de nobil ca al ei, care este acela de a da tuturor ceea ce li se cuvine; ci are o sursă mai inferioară, adică apetitul senzitiv, care deși la animale nu poate fi sursa nici unei virtuți, deoarece nu este apt să asculte de rațiune, totuși la om, datorită vecinătății și imbinării cu intelectul și cu apetitul rațional, ascultă de rațiune¹², avînd ca atare nevoie de oarecare virtute pentru a i se putea supune. Așadar, împărțind Filozoful acest apetit al nostru în irascibil și concupiscibil, a așezat virtutea Curajului în irascibil¹³. Ea are apoi un obiect, o limită și un scop mai restrîns, întrucît privește temerile și îndrăznelile, cumpănind adică acest apetit, pentru ca omul nici să nu dea îndărăt de teamă renunțînd la acțiunile virtuoză, nici să nu încalce din îndrăzneală limitele rațiunii. Iar dacă tăria trupezască stă în membre, cea morală stă în temperarea temerilor și îndrăznelilor¹⁴.

Ultima virtute morală e Cumpătarea, liniște a sufletului și friu al simțurilor, lucru anevoios, deoarece vedem din experiență că mulți care se dovedesc cirmuitori prudenți, judecători drepti sau căpitani dirzi și curajoși¹⁵, se lasă însă stăpîniți și robiți de patima iubirii și de alte plăceri¹⁶ ale simțurilor. Așadar, virtutea aceasta cumpănește și înfrinează patimile noastre ce ne îndeamnă la desfătări, aducînd cu sine frumoasa tovarășie

¹² A se vedea n. 10 și *Etica*, I, 13; TOMA, *Comm.*, II, 5, n. 293.

¹³ Despre împărțirea apetitului senzitiv în concupiscibil și irascibil, TOMA, *Comm.*, loc. cit. supra. Relația dintre curaj și „irascibil” se bazează pe afirmațiile lui Aristotel din *Etica* III, 11.

¹⁴ „Curajul este calea de mijloc între teamă și îndrăzneală” (*Etica*, III, 9, 1115 a 5).

¹⁵ Deci posedînd celelalte trei virtuți amintite.

¹⁶ Aristotel specifică că e vorba doar de plăcerile legate de simțul gustului și pipăitului. Ca atare, cumpătarea, ca și curajul, țin de partea irațională a sufletului, al doilea fiind legat de irascibil, iar prima de concupiscibil.

a altor virtuți ca Stăpînire, Sobrietate, Castitate, Pudoarea, Cuvîința ¹⁷ și altele asemenea, care nu pot să înlăture însă cu totul patimile. Căci omul fiind alcătuit din rațiune și simțuri, așa cum partea superioară se desfată cu bunurile spirituale, cea inferioară, adică simțurile, se bucură de lucrurile corporale care le sînt firești; iar dacă în privința acestora nu încalcă limitele rațiunii, nu cade în greșală și nu-l supără pe Dumnezeu. Așadar, din cele arătate se vede că Desenul uman intelectual practic și moral este cauza științelor morale și a virtuților morale de care se slujesc acestea.

CAPITOLUL XVI

**În care se vorbește despre arte,
și ele fiice ale Desenului,
arătînd cîte sînt și de ce sînt necesare**

Dacă în capitolele precedente am arătat împărțirea științelor speculative și practice precum și a virtuților morale, urmînd doctrina lui Aristotel și a celor mai învățați cărturari, acum, fără îndrumarea nici unui învățat, voi spune ceea ce-mi va arăta judecata și lumina Desenului artificial ¹.

Pentru a porni de la începuturi mai înalte, vreau să spun că a fost o veche și vestită dispută între filozofii antici, dacă natura trebuie numită mama sau maștera noastră. Mulți dintre ei au socotit că, în comparație cu celelalte animale, nouă ne este mașteră, deoarece, așa cum

¹⁷ După ARISTOTEL acestea nu sînt virtuți, ci pasiuni, pămîiri, adică „operațiuni ale apetitului senzitiv” (TOMA, *Comm.*, IV, 17, n. 869). Castitatea e socotită o formă a cumpătării, iar stăpînirea de sine, „nu e o virtute adevărată, ci amestecată” (*Etica*, IV, 15).

¹ El este legat de fapt tot de o diviziune aristotelică a științelor, care face o distincție între științele practice (ce au ca scop acțiunea, înglobîndu-le pe cele trei amintite înainte) și cele poetice sau productive, ce au ca scop creația, producerea unor obiecte exterioare agentului, în care categorie intră artele, în accepția lor veche de *tehne* (*Metafiz.*, I, 2, 982 b și n. 33; VI, 1, 1025 b și n. 9).

vedem din experiență, restul vietuitoarelor, îndată ce s-au născut, înoată în apă sau zboară în aer, sau aleargă, umblă și sar, fără a avea nevoie de îmbrăcăminte, fără a se osteni să-și clădească odăi, case, palate, nu sînt nevoite să navigheze pe mări, să pornească în călătorii lungi și primejdioase pentru a face negoț și a-și aduce de departe cele trebuincioase, căci însăși natura care le dă naștere, le înzestrează deîndată și cu hrană; nu-și făuresc arme ca să se apere de dușmanii lor, pentru că tot ea le-a înarmat cu coarne, colți, gheare, solzi sau altele, potrivit naturii și proprietății lor; iar dacă se îmbolnăvesc, ceea ce se întîmplă rar, știu dintr-un instinct firesc ce leac le este bun și potrivit, ba știu și să și-l găsească singure, fără să le învețe cineva. Omul însă se naște gol, neinarmat, slab, căci nu se poate mișca și nu știe altceva decît să-și plîngă neajunsurile pentru care s-a născut, are nevoie de hrană de la mama lui multă vreme, iar apoi își dobîndește mîncarea cu atîta trudă, muncind neconținut pămîntul pentru a scoate grîu, via pentru a scoate vin, bate pădurile amenințat de primejdii ca să omoare animalele pentru a se hrăni cu carnea lor și uneori pentru a se îmbrăca în pieile lor, pe lingă atîtea alte osteneli ca să-și poată duce zilele și a se îmbrăca. Ba mai trebuie să-și facă și case din cauza intemperiilor, iar ca să trăiască potrivit naturii sale, fiind un animal sociabil, e nevoit să clădească sate, cetăți, orașe și întărituri. Apoi pentru a se apăra mai bine de dușmanii lui, care sînt chiar oamenii, trebuie să se facă oștean, să stea înarmat, să se lupte, să-și verse sîngele și să ducă o viață grea, cînd el este atît de slab încît îl supără toate cele și se îmbolnăvește din orice fleac; iar atunci trebuie să se străduiască îndelung și să asude ca să afle cauzele feluritelor boli ce-l lovesc, leacurile potrivite, virtuțile animalelor, plantelor, ierburilor, pietrelor, apelor și ale multor altor lucruri, pentru care se cere o cercetare îndelungată, experiență și o strădanie copleșitoare. Acestea sînt plingerile

celor ce se arată nemulțumiți de natură, și acestea sînt temeiurile pentru care socotesc că ea este mamă vitregă omului și mamă bună animalelor.

Alții însă, mai chibzuiți, care au înțeles mai bine natura omului și au cumpănit mai înțelept tot ce le-a dat natura animalelor, iar omului nu, au spus că ea este mamă adevărată omului și vitregă animalelor, aducînd argumente bine întemeiate, care nu numai că dovedesc lucrul acesta, dar le înlătură pe cele aduse împotriva acestui adevăr. Nu pentru că natura ar fi zgîrcită față de om — spun ei — se naște el gol, slab, neînarmat, neputincios la început să umble și să alerge, trebuind să fie multă vreme alăptat; ci mai degrabă pentru că e favorizat de natură, care, vrînd să-i dea o natură mai aleasă, un corp însuflețit de o formă atît de nobilă cum e sufletul intelectual, căruia să-i slujească totodată drept instrument pentru dobîndirea științei și a propriei sale desăvîrșiri, nu se cuvenea să dea acestui corp o natură animalică și sălbatică, înzestrîndu-l cu blană, pene, solzi, colți, ghiare sau altele asemenea, ci o alcătuire delicată, plăcută și potrivită cu acea formă atît de aleasă; de aceea i-a menit să fie slab la început și să aibă mult timp nevoie de laptele mamei și de multe îngrijiri; din aceeași pricină omul se îmbolnăvește ușor, căci boala lovește mai lesne un corp delicat, decît unul cu o alcătuire animalică.

Așadar toate cite le-au socotit ceilalți neajunsuri, aceștia spun că se datoresc nobilei naturi a omului, astfel încît — adaugă ei — dacă ar avea acele proprietăți ale animalelor pe care ceilalți le numeau mari daruri ale naturii, el ar fi fost cel mai nefericit animal. Iar în încheiere, pentru a-și susține mai răspicat ideile și a înlătura orice argument adus de potrivnicii lor, ei spun că, deși omul pare lipsit de multe lucruri pe care animalele le au de la natură — cum ar fi hrana, îmbrăcămintea, armele, cunoașterea leacurilor și altele asemenea — totuși de vreme ce lui, natură sau făcătorul naturii, care în cazul de față e același lucru, i-a dat intelectul și rațiunea, cu care își poate dobîndi

mult mai bine toate acestea prin mijlocirea artelor practice, se dovedește că natura îi este mamă adevărată, fiind în schimb mașteră celorlalte animale. Din această interesantă dispută a anticilor — care, fiind lipsiți de lumina preasfintei și dreptei noastre credințe, n-au înțeles că multe din neajunsurile omului sînt pricinuite de păcatul strămoșesc — și din răspunsul bine alcătuit cu care au încheiat-o cei din urmă, eu voi desprinde, întorcîndu-mă de unde am pornit, atît necesitatea, cit și numărul artelor practice, după cum urmează.

Datorită cauzei naturale arătate mai sus, omul are nevoie de o hrană delicată și variată, potrivită naturii sale, apoi de veșminte, atît din pricina intemperiei cît și din cuviință, apoi de adăpost, atît pentru a-și apăra sănătatea, cît și pentru că el este singurul animal politic și sociabil². Apoi, dat fiind că se poate îmbolnăvi din felurite cauze și că din pricina răutății omenești poate avea de îndurat ocări, primejdii și atacuri ale dușmanilor, mai are nevoie, oarecum prin accident, de leacuri, de arme, de întărituri, de oștire. Și cum cu ajutorul artelor poate face față tuturor acestor rele, îi sînt necesare toate artele, care la începutul *Logicii* lui Versorius sînt împărțite în șapte, adică Lînăritul, Pădurăritul, Milităria, Navigația, Agricultură, Medicina și arta Construcției, cum spune el în cele două versuri:

*Lana, Nemus, Miles est Nautica, Rus, Medicina,
His ars Fabrilis connumeranda venit*³.

Pentru a-și agonisi mai întîi hrana cea de toate zilele, adică pîinea și vinul, are nevoie de arta agriculturii; iar dacă nu se mulțumește cu atît și vrea să se înfrupte din alte bucate, cum ar fi feluritele fructe și animale, îi e trebuincioasă arta pădurăritului, căci umblind prin codri găsește fructe, prinde păsări, omoară animale și prinde

² ARISTOTEL, *Politica*, I, 1, afirmație frecventă și în *Etica*, și în comentariul lui TOMA (n. 4, 112, 1391 etc.).

³ Lînă, Pădure, Oaste, Ogor, Navigație, Medicină / la care se adaugă arta Construcției.

pești în lacuri și riuri. Apoi, pentru a se îmbrăca, îi trebuie arta linăritului, adică toate meșteșugurile și indeletnicirile ce se ocupă cu tunderea animalelor, spălatul lînii, torsul, urzitul și țesutul ei, apoi cu croitul veșmintelor, cusutul și brodatul lor, pentru a le folosi atît de nevoie cit și spre împodobirea trupului. Ca să-și ridice case pentru el și familia lui îi e necesară arta construcției, în primul rînd arhitectura și apoi meșteșugul zidarilor, al fierarilor, al dulgherilor și al altora. Pentru a-și căuta sănătatea cînd e bolnav îi trebuie arta medicinei. Ca să se apere de dușmani are nevoie de arta militară. Și fiindcă uneori duce lipsă de cele trebuincioase prin locurile unde se află, are nevoie de arta navigației, cu ajutorul căreia își aduce tot ce dorește. Așadar toate nevoile omului se împlinesc cu ajutorul artelor, adică de fapt cu al lui însuși, el fiind născocitorul artelor ce-i sînt necesare, și de aceea a spus Filozoful că noi, oamenii, sîntem scopul propriu al tuturor lucrurilor artificiale ⁴. Iar pentru a înlesni înțelegerea celor neștiutori, căci știutorii au înțeles de bună seamă ideea de la bun început, voi restringe toate artele la cele șapte amintite: agricultura, pădurăritul, linăritul, arhitectura, medicina, arta militară și navigația.

De agricultură ține meșteșugul văcarilor, al grădinarilor, al vierilor și al celor ce le făuresc uneltele trebuincioase. De pădurărit ține meșteșugul păstorilor, al vinătorilor, păsărarilor, pescarilor, al imblinzitorilor de cîini și păsări și al celor ce fac uneltele trebuincioase pentru îngrijirea animalelor domestice și prinderea celor sălbătice. De arta linăritului ține meșteșugul celor ce tund lîna, o spală, o torc, o țes, o curăță, o vopsesc, fac felurite veșminte, brodează și se indeletnicesc cu făcutul și împodobitul oricăror obiecte de pînă. Artă arhitecturii se slujește de pietrari, dulgheri, fierari și alții care sînt simpli lucrători la construcții. De arta medicinei țin chirurgii, spițerii, băr-

⁴ Concluzie generală care se desprinde din sensul dat de Aristotel științelor numite poetice.

bierii, băieșii, cunoscătorii ierburilor de leac și anatomistii. De arta militară ține meșteșugul imblinzitorilor de cai, al grăjdărilor, fierarilor, șelarilor, armurierilor, al inginerilor de fortificații, de artilerie și alții asemenea. De arta navigației țin toți cei ce se ocupă cu construirea bărcilor, corăbiilor, galerelor, cu făcutul pînzelor, frînghiilor, fierăriilor, a hărților, busolelor și așa mai departe.

Așadar, datorită feluritelor reprezentări intelective practice artificiale alcătuite potrivit nevoilor omului pentru a se hrăni, a se îmbrăca, a se adăposti, a trăi laolaltă cu alții, a-și apăra liniștea și sănătatea, ajungem nu numai să cunoaștem necesitatea, folosul și numărul artelor ⁵, dar ne întocmim și feluritele reguli și moduri de a le cunoaște, a le sluji și a ne sluji de ele, pentru a le folosi așa cum o cer trebuințele noastre potrivit rațiunii.

CAPITOLUL XVII

În care se resping definițiile Desenului date de alții, deoarece sînt greșite, și se confirmă cele adevărate

În capitolele trecute m-am străduit cu toată grija să arăt ce este Desenul în general și în particular, definindu-l și subîmpărțindu-l așa încît să se știe ce înseamnă el — care nouă, celor ce ne indeletnicim cu pictura, sculptura și arhitectura, ne este conducător, călăuză și cauză a artelor noastre — și cu ajutorul lui Dumnezeu sper că am izbutit. Se dovedește astfel că mulți dintre cei ce au vorbit despre acest Desen au greșit, în primul rînd prin felul în care au făcut-o, neurmînd modul corect și științific de a trata un subiect atît de înalt,

⁵ Toată această argumentare despre necesitatea artelor (a diferitelor meșteșuguri) și rolul intelectului se găsește exprimată mai succint și la LOMAZZO, *Tratat*, I, Proemio, p. 11—12.

după cum ne învață filozofii și rațiunea însăși, adică pornind de la lucruri mai generale și comune, mergînd apoi prin diviziuni către lucruri mai particulare, așa cum cred că am făcut eu. Căci ei s-au grăbit să treacă din capul locului la cercetarea Desenului, fără vreun alt început sau introducere, greșind și în lămurirea înțelesului său, care e importantă, și în definirea lui, care e de cea mai mare însemnătate. Nu am de gînd să arăt aici toate greșelile lor în această privință, căci m-aș întinde mai mult decît e trebuincios sau folositor, dar le voi arăta pe cele principale, mai lămurit decît am făcut-o la Academia noastră din Roma¹, deoarece acum am stabilit principiile sigure și neclintite prin care voi putea respinge cum se cuvine acele greșeli, făcînd lucrul acesta ca să se deslușească limpede adevărul de neadevăr și spre o mai bună învățătură a confrăților noștri, căci așa au făcut și filozofii antici cu subiectele pe care le-au tratat².

Ca să încep cu Vasari, în *Viețile Pictorilor, Sculptorilor și Arhitecților* el definește Desenul precum urmează: „Desenul este o exprimare și redare vizibilă a conceptului aflat dinainte în cuget, și a celor imaginate mai întîi în minte și construite în Idee”³.

Un oarecare Giovanni Battista Armellino spune că Desenul este știința proporțiilor frumoase și regulate în lucrurile vizibile, într-o compoziție bine orînduită⁴.

Alții au spus că este facultatea de a stabili desăvîrșit proporțiile de cantitate în lucrurile vizi-

¹ În prelegerea sa despre Desen din 17 ian. 1594, Zuccaro se mulțumise doar să enunțe aceste definiții, spunînd despre ele, pe un ton mult mai blajin decît aici, că „sînt toate ingenioase și arată măcar în parte condiția Desenului, dar fără a duce la o concluzie și la o definire deplină a termenului de definit”. (*Op. cit.*, p. 30).

² Procedeu clasic la autorii antici și scolastici.

³ Definiția apare doar în ediția din 1568 a *Vieților*, în partea introductivă (p. 65).

⁴ G. B. ARMENINI, citat de PANOFSKY în nota 191 (p. 135), unde dă trimiterea I, 4, p. 37.

bile⁵. Iar alții, că este o speculație a minții printr-o activitate artistică a intelectului, însoțită de punerea în act a lucrurilor sale potrivit Ideii⁶. Definiții care sînt toate atît de departe de adevăr cum este cerul de pămînt.

Mare este greșeala lui Vasari, căci, pornind să trateze despre Desen — atît de însemnat și de necesar în preanobilele noastre profesii, ca și în altele — el dovedește chiar de la început că nu înțelege termenii și, în loc să definească Desenul interior, căci acesta e cel principal în activitatea artelor, așa cum am spus și am arătat mai înainte, definește Desenul exterior, fără a preciza măcar calitatea lui vizuală exterioară artificială; ca să nu mai spunem că numitul „concept al minții” nu este adevăratul și principalul Desen, apoi că nu face deosebirea între Desenul interior imaginat și închipuit, și cel format în minte, în sfîrșit că nu înțelege ce înseamnă Idee, căci Desenul nu se formează în Idee, ci este chiar Ideea însăși, sau se deosebește de ea doar prin gîndirea și cunoașterea noastră⁷.

N-a greșit mai puțin nici Gio. Battista Armellino, deoarece, dovedind că nu cunoaște, sau necunoscînd deosebirea dintre artă și Desen — care este cea arătată, și anume că arta e fiica Desenului, avînd nevoie în activitatea sa de îndrumarea și călăuzirea acestuia — în loc să definească Desenul, a dat definiția artei, dacă totuși se poate spune într-adevăr că-i e potrivită, ceea ce nu vreau să discut însă acum⁸.

⁵ Afirmația în esența ei există la LOMAZZO, de unde se pare că au luat-o Armenini și Fr. Bisagno: „Pictorii trebuie să ia aminte că e același lucru cantitatea proporționată și desenul, iar desenul e însăși materia substanțială a picturii”. (*Trattato*, I, 1, p. 30).

⁶ Citatul este dat de PANOFSKY (p. 135, n. 191), cu o diferență: „*metere in atto le sue forze*”, în loc de „*le sue cose*”, cum este în textul nostru. Probabil că versiunea corectă e cea din Panofsky, care menționează că și această definiție se află tot în Armenini, „care pretinde că redă părerea altora”.

⁷ A se compara cu definițiile date de Zuccaro la p. 304—306.

⁸ Despre definiția artei s-a vorbit în cap. X.

Iar dacă cineva, luînd apărarea acestor doi scriitori despre pictură sau meşteri ai Desenului mi-ar răspunde că ei n-au vrut să lămurească şi să definească Desenul interior, ci arta Desenului exterior, şi prin urmare că eu nu le-am înţeles gîndul şi nu le-am respins definiţiile printr-o judecată limpede, să ia bine aminte că n-am greşit: căci ei făgăduiau să vorbească despre Desenul necesar îndeosebi pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor, iar acesta, după cum am dovedit mai înainte, este Desenul interior intelectual, cauza primă pentru ca noi, care ne îndeletnicim cu aceste arte, să acţionăm raţional şi nu călăuziţi doar de simţuri sau doar de natură. Iar raţiunea nu poate fi corectă şi nu poate acţiona corect potrivit cunoaşterii sale, fără artă şi îndeosebi fără Desenul interior intelectual. În orice caz, eu înţeleg să resping cuvintele şi ceea ce exprimă aceste definiţii, fără a mă opri la alte aspecte, aşa cum a făcut şi Aristotel cînd a respins printr-o argumentare atît de lungă afirmaţia lui Platon despre Idei⁹, şi la fel şi Vitruviu în regulile sale privitoare la arhitectură, cînd l-a criticat pe Pithio, care cerea ca arhitectul să cunoască toate artele şi ştiinţele la fel de bine ca şi cei mai mari învăţaţi¹⁰.

Cu aceleaşi argumente cu care am respins definiţia Desenului dată de Armellino le putem respinge şi înlătura pe celelalte, după cum urmează. În cea care spune că Desenul este o speculaţie a minţii printr-o activitate artistică a intelectului însoţită de punerea în act a lucrurilor sale potrivit

⁹ A se vedea n. 4 la p. 311.

¹⁰ VITRUVIU spune că arhitectul Pytheos scria în memoriile sale: „În toate artele şi ştiinţele, arhitectul trebuie să poată realiza mai mult chiar decît cei care, prin îndeminare şi experienţă, au dus la cea mai mare strălucire vreuna din aceste discipline“. Şi Vitruviu adaugă că, „în realitate acest lucru nu e necesar... iar Pytheos se pare că a greşit“. (*De architectura*, I, 1, 31—41).

Idei, găsesc trei greşeli: prima, că Desenul ar fi o speculaţie a minţii; a doua, că el constituie o activitate artistică a intelectului; a treia, că pune lucrurile în act potrivit Ideii.

Prima greşeală este că autorul nu face deosebire între speculaţie şi Desen, deşi ea e foarte mare, speculaţia fiind o acţiune a intelectului, iar Desenul, limita speculaţiei. Greşeală ce se aseamănă cu aceea a unor filozofi din antichitate care nu făceau deosebire între concepte şi acţiuni, neputînd crede că în sufletul nostru există atîtea deosebiri şi diversităţi şi, filozofînd despre el, au spus că nici intelectul nu era deosebit de suflet, nici conceptul de acţiuni, şi alte asemenea lucruri. Însă învăţătura cea mai doctă şi mai răspîndită face deosebire între toate acestea, şi nu numai după felul nostru de a gîndi, ci în mod real. Aşadar una e sufletul, care este substanţă spirituală simplă şi incoruptibilă, şi alta e intelectul, fie cognitiv, fie activ, care sînt accidente şi proprietăţi ale sufletului. Şi altceva sînt acţiunile lor, ele fiind efecte ale acestor facultăţi, deci momentane, căci deîndată ce acestea îşi sfîrşesc acţiunea, ele pier. Şi altceva e Desenul sau conceptul, care este limită şi obiect al facultăţii cognitive, gîndit de aceasta şi prin care ea gîndeşte. ceea ce cunoaşte, aşa cum am arătat mai înainte.

A doua greşeală este de a vorbi despre „activitatea artistică a intelectului“, din pricina arătată mai sus: căci fie că înţelege prin aceasta meşteşugul, adică arta, care este principiul acţiunii, fie că ar însemna că nu orice cunoaştere şi speculaţie este Desen, ci doar aceea care e artistică, exprimarea duce la inconvenientele arătate înainte.

A treia greşeală este de a spune că „pune lucrurile în act potrivit Ideii“, căci menirea Desenului nu este aceea de a pune în afară în act lucrurile gîndite înainte prin el de către intelect, sau de a fi principiul motor al celorlalte facultăţi inferioare şi al părţilor corpului, pentru ca ele să pună în

act. După cum spuneam, intelectul sau judecata este cel care, datorită lucrurilor cunoscute prin acest Desen, pune în mișcare voința, adică o îndrumază și o călăuzește, arătându-i ce trebuie să facă pentru a produce un anumit lucru sau a înlăptui o anumită acțiune; iar ea, astfel îndrumată de intelect, pune în mișcare celelalte facultăți umane inferioare, și acestea, la rindul lor, pun în mișcare mina, instrumentul instrumentelor, pentru a produce lucrurile artificiale.

Așadar aceste definiții ale Desenului nu sînt proprii și adevărate, și nici altele asemănătoare date de alții, pe care le las la o parte ca să fiu mai scurt: căci înțelegînd greșelile acestora, se vor înțelege și ale celorlalte. Definiția reală și adevărată este cea dată înainte, în capitolul al doilea ¹¹, și anume că Desenul interior este forma și obiectul intelectului prin care sînt reprezentate lucrurile gîndite. Asta este ceea ce am socotit necesar să spun pentru înțelegerea Desenului interior, de la care voi trece acum la Desenul exterior ¹²,

¹¹ Definiția aceasta se află la începutul cap. III. În cap. II sînt altele două referitoare doar la denumire, cum spune Zuccaro în încheierea aceluia capitol.

¹² Privitor la această sciziune — mult mai accentuată decît la Lomazzo — concepută de Zuccaro cu aproape două decenii înainte de tipărirea lucrării de față, OSSOLA spune: „Înainte ca Ideea să evolueze către producerea plină de fantezie a formelor și «groteștilor», în cadrul unei realități cu o semnificație mobilă și aparențe ambigue, așa cum va fi la Lomazzo și Comanini, „conceptul interior» încearcă o ultimă despărțire de forme, o concentrare asupra «desenului interior» pur, dovedind melancolica sciziune a unei «gîndiri abstractizate și separate de materie», cu respectiva separare dintre teoria și practica picturii, spre totalul dezavantaj al acesteia din urmă, care este redusă la o simplă instrumentalitate... Interpretii acestei sciziuni sînt Romano Alberti și Federico Zuccaro, aparținînd vestitei Academii San Luca“. (*Op. cit.*, p. 75).

arătînd lucruri ce vor fi și folositoare și plăcute tuturor confracților mei.

La Torino, [tipărit] de Agostino Disserolio, cu îngăduința superiorilor

I N T O R I N O,

Per Agostino Disserolio, Con licenza de' Superiori.





Pagina de titlu a părții a doua
din ediția princeps

Cartea a doua

Desenul exterior

Serenisimului senior ducele de Urbino¹

După ce am dat la tipar prima carte despre *Ideea Desenului interior al pictorilor, sculptorilor și arhitecților* dedicată serenisimului Duce de Savoia, care a avut bunătatea de a mă primi și a mă păstra până astăzi în slujba sa, onorindu-mă cu nenumărate binefaceri, acum, cînd doresc să scot și cartea a doua despre *Ideea Desenului exterior*, nu puteam găsi un protector mai bun și căruia să mă simt mai îndemnat a i-o încredința decît în persoana Alteței voastre. Iar dacă în prima carte am dezvăluit măreția Desenului interior, aici, în cea de a doua, arăt însemnătatea Desenului Exterior, luminează intelectului, hrană și viață a oricărei științe și practici. În dorința de a-mi pune această lucrare sub oblăduirea unor preano-

¹ Această a doua parte e dedicată ducelui Francesco Maria II della Rovere. Frontispiciul cu stema ducelui de Urbino, poeziile dedicatorii și dedicația însăși se găsesc însă doar într-un *separatum* al celei de a doua cărți, aflat la Biblioteca Romana. Acest exemplar, a cărui pagină de titlu e reprodusă în ediția de față, s-a aflat în posesia pictorului Giovanni Battista Trotti, zis il Malosso, iar apoi (în sec. XVIII), în posesia pictorului Giovanni Pietro Pozzi. În restul exemplarelor cunoscute din ediția princeps a *Idei*, partea a doua urmează imediat după partea întâi (V.I.S.).

bili principii, n-aș fi putut alege alți doi mai potriviți, mai iluștri, și față de care să fiu mai legat prin natură, prin merite și supunere; așadar o închin Alteței voastre, dat fiind că prin firea lucrurilor sinteți seniorul meu natural, precum și datorită propriei voastre valori, deoarece aveți o desăvârșită cunoaștere în toate privințele și îndeosebi în privința Desenului, temeiul și călăuza oricărei filozofii, îndrăgindu-l atît de mult, încît vi se cuvine numele de principe filozof. Știu că darul meu este foarte mic față de tot ce vă datorez și față de cît vi s-ar cuveni, dar știu de asemenea că sufletul vostru este atît de mărinimos, încît îmi veți face cîntea de a-mi primi prinosul, măcar pentru a ține tovărășie seniorului Duce de Savoia, față de care nutriți atîta respect, ce vă este întors cu o iubitoare recunoștință. Astfel această *Idee* împărțită de mine în două cărți îmi dă prilejul de a o uni prin doi principii atît de străluciți, ale căror merite nu am cuvinte să le descriu, și nici să spun cît vă rămîn de îndatorat Alteței voastre, seniorul meu natural. Ca atare, slăvind-vă prin tăcere alesele însușiri, mă închin preaplecat Alteței voastre, rugîndu-mă Domnului să vă dea cît mai multă fericire.

Din Torino, la 1 iulie 1607

al Alteței voastre serenissime preaplecat slujitor și vasal
Cavalerul FEDERI CO ZUCCARO

CAPITOLUL I

Ce este Desenul exterior

Din cartea precedentă a putut cred oricine să înțeleagă limpede care este însemnătatea Desenului interior și, totodată, de ce am făcut atîtea împărțiri și diferențe, adică pentru a ajunge la ceea ce ne este propriu nouă, pictorilor, sculptorilor și arhitecților, anume la Desenul practic artificial; zic propriu nouă, deși el este comun tuturor celor ce se îndeletnicesc cu orice artă, date fiind pricinile arătate și altele ce s-ar putea aminti spre o mai bună lămurire. S-a putut vedea de asemenea cîte lucruri am descoperit eu însumi prin feluritele speculații cu care mi-am petrecut uneori ceasurile de răgaz. Dar cum din Desenul interior se naște cel exterior, și cum în prima carte am vorbit despre cel dintîi, acum, în aceasta, voi vorbi despre cel de al doilea. Iar pentru a păstra ordinea pe care am urmat-o în cartea întîia, voi arăta mai întîi ce este Desenul exterior, căci, odată știut lucrul acesta, va fi mai lesne să vorbim apoi despre profesiunile noastre așa cum dorim.

Continuînd așadar cele arătate, voi spune că, pentru a lămuri acest concept, sau reprezentare, sau Desen interior, și a-l înfățișa simțurilor și

intelectului, e necesar să-i dăm corp și formă vizibilă. Iar ca să-l înțelegem cit mai bine și mai cuprinzător, îl vom circumscrie și-i vom da ființă, înfățișându-l simțurilor prin felurite trăsături de linie și înzestrându-l totodată cu instrumentele proprii acestora, potrivit feluritelor sale acțiuni. Spun așadar că Desenul exterior nu este altceva decît ceea ce apare circumscris ca formă, fără substanță corporală; simplu contur, circumscrisiere, măsurare și figură a oricărui lucru imaginat sau real. Iar Desenul astfel format și circumscris de o linie este exemplu și formă a imaginii ideale. Prin urmare, linia este corpul propriu-zis și substanța vizibilă a acestei reprezentări exterioare, oricum ar fi formată, și nu este cazul să lămurim aici ce e linia și cum se naște din punct, dreaptă sau curbă, după cum spun matematicienii. Voi spune însă că, dacă ei vor să subordoneze acestei linii ori acestui contur Desenul sau pictura, fac o mare greșeală¹: căci linia reprezintă simpla operațiune de formare a oricărui lucru, fiind subordonată conceptului sau Desenului universal, așa cum sint de pildă culorile față de pictură, materia solidă față de sculptură și așa mai departe. Prin urmare această linie, ca un lucru mort, nu este știința Desenului și nici a picturii, ci operațiunea lor. Dar întorcându-ne de unde am plecat, această imagine ideală formată în minte și apoi redată și lămurită prin linie sau în alt mod vizibil, este numită în vorbirea obiș-

¹ Avem aici o primă manifestare a ostilității lui Zuccaro față de vechea poziție a teoriilor renașcentiste, care vedeau în matematică cel mai solid fundament al artelor plastice (cfr. PANOFISKY, *op. cit.*, p. 45). Ca exponent al mentalității manieriste, autorul va proceda și în alte capitole la minimalizarea și chiar defăimarea rolului matematicii în artele plastice, în numele libertății creației, pe care a fundamentat-o printr-o frază din cartea I: „Omul își iubește propriul lui bine și dorește să-l dobîndească printr-o cunoaștere desăvîrșită și liberă, deoarece este o faptură rațională și liberă”. (p. 331).

nuită Desen, pentru că desemnează² și arată simțurilor și intelectului forma unui lucru alcătuit în minte și întipărit în Idee. Cuvîntul Desen mai are și alt înțeles mai înalt, a cărui deslușire o voi face la sfîrșitul acestei cărți³.

Numim așadar Desen această linie și orice lucru format vizibil în act. Dar corpul vizibil și de sine stătător al acestui Desen e mai puțin nobil decît sufletul și conceptul său interior; iar acest corp al Desenului și operațiunile lui, în orice fel ar fi formate, sint facultăți ale judecății și acțiune a intelectului. De aceea Desenul intelectual și practic este alcătuit nu din două calități, cum sint celelalte științe și practici, ci din trei: prima este specie divină și nemuritoare, unită cu sufletul intelectual; celelalte două sint vremelnice și muritoare. Execuția conceptului și operațiunea reprezintă substanța acestui Desen. Să vedem însă mai amănunțit ce se înțelege prin aceste trei proprietăți, pe care le vom numi suflet, spirit și corp, deși unora li se va părea că sufletul și spiritul sint același lucru⁴; dar spiritul Desenului despre care vorbim este un efect muritor, ce se naște în afară din felurite efecte și accidente, pe cînd sufletul este o virtute lăuntrică și o scintile divină. Sau, ca să se înțeleagă mai bine, vom spune că grăuntele de lumină turnat în sufletul nostru ca imagine a Creatorului este acea facultate formativă pe care noi o numim sufletul Desenului, conceptului sau Ideii. Acest concept, adică Idee, unită cu sufletul, ca specie și imagine divină, nemuritoare, este cea care dă viață simțu-

² Legătură stabilită între *segnare* și *disegnare*, care este aceeași ca în română între a *desena* și a *desemna* (a indica), iar în latină, între *signare* și *designare*.

³ În capitolul XVI, dedicat acestei demonstrații.

⁴ PANOFISKY menționează că „potrivit concepției curente în întreaga Renaștere, *spiritul* e situat ca mijlocitor între *corp* și *suflet* (*op. cit.*, p. 151, n. 216). În afară de definițiile generale date aici, Zuccaro va defini încă o dată la p. 395—96 aceste trei noțiuni, cu implicațiile lor concrete în aplicarea „Desenului exterior artificial”, adică în pictură.

rilor⁵ și tuturor conceptelor în inteligența intelectului. Spiritul formativ este judecata, care formează, înțelege și gindește toate însușirile, toată alcătuirea și rațiunea lucrurilor. Corpul este substanța activă, adică operațiunea artificială aparentă, percepută de simț și gindită și operată de intelect. Ca atare acest corp al Desenului exterior activ și formativ practic, care pregătește judecata pentru orice acțiune, crescînd treptat în pricepere și învățătură, ca și pruncul, cu laptele experienței și al practicii, este cel ce călăuzește mina, cunoaște ordinea și confirmă regulile și rațiunea tuturor lucrurilor, încuviințînd unele și respingînd altele. Această judecată umană, împreună cu intelectul, se dobîndește încetul cu încetul prin îndelungată învățătură, experiență și strădanie, așa cum e în măsură să știe oricine, și astfel se ascute și se limpezește neconținut inteligența intelectului; care intelect este felurit și imperfect, după cum predispoziția și capacitatea lui este bună sau proastă.

Așadar judecata împreună cu intelectul sînt luminate și înzestrate cu cunoaștere și știință de către facultatea conceptului lăuntric sau Desenul practic, ele fiind prin urmare cele ce execută conceptul Desenului interior în orice operațiune, fie intelectuală, fie practică, atît interioară cit și exterioară. Aceasta ne face să spunem că sufletul Desenului, adică acel prim imbold al conceptului care pune în mișcare primele imagini, este și poate fi numit pe drept cuvînt un prim și înăscut concept în intelectul uman, suflet al sufletului intelectual. Căci de la el își primește acest suflet, acest intelect, facultatea de a fi și de a putea să fie inteligent, știutor, și de a acționa bine; iar fără acest concept ori Desen interior sau exterior practic sensibil nu poate, și nici nu are cum să poată înțelege și acționa. Ca atare lumina acelei facultăți interioare și imagini divine întipărită în sufletul nostru pentru a îndruma și a governa

⁵ Privitor la accentuarea ponderii conceptului față de senzație în procesul cunoașterii, a se vedea n. 9 la p. 345.

simțurile, intelectul, judecata de discernămint și generală, este acest spirit al Desenului, care cunoaște toate frumusețile obiectelor, deosebind speciile și desăvîrșitele proporții imaginare sau reale; este acel cuget subtil și înălțat către orice speculație și operațiune intelectuală sau practică, este totul, fie bun fie rău, potrivit facultății, intelectului său.

După ce am definit și am lămurit ce este și ce se înțelege prin Desen și sufletul lui, ce este și ce se înțelege prin spirit și judecată de discernămint, ce este și ce se înțelege prin corp sau substanță formativă, vom trece acum să lămurim cele trei specii de Desen exterior, pentru a întregi cunoașterea acestuia în ce privește practica și operațiunile noastre, arătînd unde anume se vădesc în mod deosebit și acționează în mod deosebit.

CAPITOLUL II

În care se înfățișează trei specii de Desen exterior, unul natural și două artificiale. Prima specie

Unii zic că Desen este doar forma lucrurilor făurite de Dumnezeu în această zidire a lumii, după feluritele forme sensibile vizibile; alții numesc Desen amintitele forme făcute din linii. Noi socotim însă că există trei feluri de Desen exterior propriu nouă, pictorilor: unul se numește Desen natural exemplar propriu și principal, produs de natură și apoi imitat de artă; al doilea se numește Desen artificial exemplar al artei omenești, cu care alcătuim felurite invențiuni și concepte istorice sau poetice; al treilea îl vom numi tot Desen artificial, dar imaginar, care va închipui toate născocirile, capriciile, invențiunile și ciudățeniile închipuite de mintea omenească. Vom vorbi pe rînd despre aceste trei specii, începînd cu cea dintîi.

Prima specie, cea mai însemnată și mai necesară, este aceea a Desenului exterior natural exemplar, și orice lucru exterior sau toate formele exterioare ale oricărui lucru sensibil din întreg cuprinsul acestei lumi. Vreau să spun înainte de toate că Desenul și profesiunile legate de el imită în primul rînd formele lucrurilor sensibile. Căci universul cel mare e împărțit în trei grade principale de creaturi: cele ce sînt numai spirit, fără materie, fără corp și pe care le numim ingeri; cele ce sînt numai materie, și cele întipărite în materie. Iar aceste trei grade le putem asemui cu cele trei specii de Desen: cel interior intelectual cu substanțele angelice, iar celelalte două, unul după formele întru totul substanțiale ale naturii, iar altul întipărit în materie, productiv, imaginar.

Cele trei grade principale de creaturi se împart însă în cinci ordine. În primul intră corpurile simple dar coruptibile, cum sînt elementele pure, focul, aerul, apa, pămîntul. În al doilea, lucrurile compuse, care au doar ființă, fără viață, cum sînt pietrele, metalele, vaporii, culorile sau, mai bine-zis, norii, cometele, trăznetele, fulgerele, tunetele. În al treilea intră corpurile simple dar necorruptibile, cum sînt cerurile, împodobite cu stele mișcătoare și fixe, care se învîrtesc neconținut pentru a da viață și a păstra lucrurile de aici, de pe pămînt. În al patrulea ordin sînt plantele, care au o viață vegetală, se nutresc, cresc și generează. În al cincilea intră animalele, care au viață senzitivă, fie că sînt mai imperfecte, ca scoicile și stridiile de mare, ce nu se mișcă decît desfăcîndu-se și stringîndu-se, sau mijlocii, ca furnica și albina, ce au simțul mișcării și se mișcă¹, sau

¹ Simțul mișcării îl au și crustaceele, dar cu o posibilitate rudimentară de deplasare, calificativul de *imperfecte* însemnînd *inferioare* (în funcție de caracteristicile lor psiho-fizice). Locomoția este la Aristotel un criteriu de stabilire a unei ierarhii între viețuitoare, deoarece ea implică o facultate intențională, o sensibilitate orientată către un anumit scop, iar mișcarea de deplasare aparține unor ființe deplin dezvoltate. Acesta este aici sensul termenului *perfect*.

perfecte, cum e clinele, leul, elefantul, vulturul, balena. Acestea, pe lingă mișcarea perfectă, au toate simțurile interioare și exterioare perfecte, adică animalele care sînt compuse din spirit intelectual nemuritor și corp, fiind creaturi mixte, cum sînt toți oamenii, iar după părerea lui Platon, și demonii² pe care noi îi numim ingeri. Dar arta picturii nu poate să imite și nici să zugrăvească aceste substanțe prime, părți principale ale lumii, ele nefiind supuse simțurilor și ochilor noștri; nici chiar cei mai mari filozofi nu le-au putut zugrăvi sau imita cu penelurile intelectului și cu culorile gîndirii lor. Pentru că atunci cînd vor să le contemple, ochii noștri interiori sînt, după cum spune Filozoful, ca ochii liliecilor, neputincioși să privească soarele³; și din aceeași pricină nu putem zugrăvi nici sufletele noastre.

Vreau să mai spun că formele exterioare ale lucrurilor sensibile din natură sînt adevăratul nostru Desen exterior natural sensibil și dintr-o altă pricină: anume pentru că formele interioare și substanțiale ale acestor lucruri naturale, nefiind toate sensibile sau vizibile, ele nu pot fi pictate și înfățișate, ci doar filozofii minori, pe care noi îi numim fizicieni animatici naturali⁴, ajung să le cunoască, adesea imperfect, cu ochii lor interiori, zugrăvind-le astfel înlăuntrul lor prin arta Desenului interior.

Așadar numai formele exterioare ale lucrurilor sensibile naturale pot fi imitate de pictură, care numai pe acestea le poate imita⁵ în mod viu și adevărat. Astfel lumea aceasta vizibilă creată de Dumnezeu, supremul făcător, variată cu atita artă și împodobită cu atita măiestrie, este primul și principalul nostru Desen exterior, fiindu-ne în

² Autorul păstrează cuvîntul grec *daimon*, cum sînt denumite de PLATON felurile divinități inferioare (*Timaeu*, 41 b).

³ *Metafizica*, II, 1, 993 b.

⁴ Am păstrat termenii din original: *i Filosofi minori che noi chiamiamo fisici animatici*, neștiind la ce se referă.

⁵ Pentru sensul acestui termen, v. n. 13.

primul rind necesar pentru imitație, nouă, pictorilor, sculptorilor și arhitecților. Căci dacă pictorul, sculptorul sau arhitectul are de pictat, de cioplit și de clădit, el trebuie în mod necesar să aibă drept prim model această natură și forma exterioară naturală a cerurilor, stelelor, cometelor, norilor, a ploii, zăpezii și furtunilor, a elementelor, pietrelor, buștenilor, a munților, dealurilor, cimpilor, pajiștilor, văilor și peșterilor, a izvoarelor, piraiei, riurilor, lacurilor, mărilor, a viețuitoarelor din aer, din apă și de pe uscat, căci de aceea se spune că acest Desen exterior este totodată Desen natural exemplar al lucrurilor care aduc în mod natural învățătură acestor indeletniciri și dau naștere artei.

Ce e drept, forma și meșteșugita alcătuire a corpului omenesc — principalul nostru obiect și Desen exterior natural deosebit, imitat de noi cu deosebită strădanie — dă cea mai mare însemnătate și valoare artei noastre. Iar dacă vom cerceta alcătuirea lui, atit interioară cit și exterioară, vom vedea că este format și compus cu atita grație, cu atita artă, cu atita ordine, rinduială și proporție, încit mai multă n-am putea nici gândi, nici cunoaște, atit în imbinarea întregului trup cit și în fiecare din părțile sale — cap, brațe, mâini, picioare — dovedindu-se alcătuit cu o asemenea ordine, măiestrie și măsură a calității și cantității, din carne, oase, nervi⁶ și mușchi, încit este vădit operă și imagine divină. De aceea a spus Iov: „Doamne, minile tale m-au făcut, m-ai îmbrăcat în piele și în carne, m-ai țesut din oase și din vine“⁷; și cu adevărat se vede că Dumnezeu a lăsat la urmă facerea omului, ca și cum prin el ar fi vrut să-și arate în încheiere puterea, înțelepciunea și bunătatea. Ca atare, înzestrându-l cu atitea bunuri spirituale și temporale, l-a așezat în paradisul pămîntesc ca pe un al doilea Dumnezeu, dîndu-i liberă stăpînire asupra tuturor

⁶ Termen frecvent folosit în scrierile despre artă, însemnînd de fapt tendoane și ligamente.

⁷ Iov, 10, 11.

lucrurilor; iar cînd s-a împlinit timpul să-l mintuiască pe om, s-a îmbrăcat el însuși în învelișul acesta omenesc, înfășurîndu-se în mantia trupului. Așadar dintre toate creaturile el se află pe treapta cea mai înaltă, fiind înzestrat cu cea mai frumoasă formă și cuprinzînd în sine toate lucrurile sensibile și inteligibile, primele în trup iar celelalte în suflet. De aceea unele minți luminate au găsit în corpul omenesc globurile cerești cu motorii lor, stelele, soarele, luna, elementele, izvoarele, riurile, piraiele, lacurile, mările, dealurile, văile, munții, Răsăritul, Apusul, Miază-noapte, Miază-zi și primul motor⁸. Iar dacă vreți să aflați globurile cerești și motorii lor, acestea sînt simțurile interioare cu organele lor alcătuite tocmai în formă de globuri; stelele sînt simțurile exterioare; soarele și luna sînt ochii; elementele sînt cele patru umori, singele, colera, flegma și melancolia⁹; izvoarele și riurile sînt vinele; dealurile, văile și munții sînt feluritele părți ale trupului; iar dacă vreți să aflați cele patru părți ale lumii — Răsărit, Apus, Miază-noapte, Miază-zi — priviți omul stînd în picioare cu brațele desfăcute, formînd cercul Lumii. În sfîrșit, dacă vreți să aflați în el primul motor, acesta e sufletul intelectual, este Desenul.

Platon a spus că omul este clădit asemenea unui copac răsturnat, cu rădăcinile în sus și crengele în jos¹⁰. Aristotel afirmă că unele corpuri omenști au părți asemănătoare cu cele ale anima-

⁸ Ideea unor corespondențe între structurile siderale (macrocosmos) și cele ale organismului uman (microcosmos) a existat încă din antichitate, și a fost preluată de-a lungul veacurilor, ducînd la tot felul de modele sub influența gîndirii magice. A se vedea, de pildă, desenul din sec. al XV-lea în lucrarea citată a lui C. BĂLĂCEANU, p. 95.

⁹ Este modelul umoral (chimico-psihologic) al școlii hipocratice.

¹⁰ PLATON, *Timeu*, 90 b: „Căci noi sîntem o plantă nu pămîntească, ci cerească, deoarece Dumnezeu a plasat sus, spre locul unde a avut loc nașterea inițială a sufletului, capul, care este ca și rădăcina noastră, dînd astfel întregului corp poziția verticală“. Ideea este preluată desigur prin dezvoltările comentatorilor ulteriori.

lelor, de pildă fruntea, sprincenele, ochii, nasul, gura, dinții sau mâna, și pornind de la acestea el argumentează înclinația firească a omului: de pildă nasul acvilin dovedește magnanimitate, sprincenele zbirlite și căutătura ca de vulpe dovedesc agerimea minții și așa mai departe. Tot de aceea cred că grecii cei mai învățați au numit omul Microcosmos, adică lumea cea mică ¹¹, iar dacă în sfînta Scriptură se spune că cerurile și creaturile cele mai umile sînt unghiile și degetele Domnului, se spune de asemenea că zidirea omului este opera miinilor înseși ale lui Dumnezeu, făcut după chipul și asemănarea lui.

De aceea, deși noi, pictorii și sculptorii, ne dăm silința să cercetăm toate părțile lumii celei mari pentru a le imita prin arta noastră, trebuie să scrutăm însă cu o stăruință deosebită această mică lume cu toate părțile sale pentru a deveni maeștri desăvîrșiți. Căci în figura omului, mai mult decît în orice altă creatură, se dezvăluie demnitatea și măiestria acestei arte; ca atare vedem cît de prețuite sînt portretele după natură și îndeosebi fața, care este cea mai frumoasă și cea mai nobilă, fiind, ca să zicem așa, cerul micii lumi a omului. De aceea cînd privim vreo pictură frumoasă în care sînt închipuite felurite lucruri naturale, ne ațintim privirea mai întîi asupra figurilor omenesti, cercetînd mișcările ¹², atitudinea, proporțiile, efectele și vioiciunea lor, tonurile, culorile și dacă realitatea a fost observată și imitată, dar privim îndeosebi chipul, el fiind expresia propriu-zisă a adevărului și partea cea mai însemnată.

Și după cum oratorul, cînd vrea să țină o cuvîntare, mai întîi își face invențiunea, apoi o dispune, o împodobește, o învață pe dinafară și în sfîrșit o rostește, iar cînd își alcătuiește cuvînt-

¹¹ Este cunoscuta expresie a lui Democrit (v. n.1 la p. 56), folosită și de ARISTOTEL, *Fizica*, VIII, 2, 252 b.

¹² Mișcarea (*moto*) e înțeleasă în scrierile de artă nu numai în sens fizic, ci și psihic (mișcări sufletești), care se traduc prin expresie, mimică, gesturi.

tarea se gîndește mai întîi cu luare-aminte la introducerea, narațiune, confirmare, respingere și perorație, tot astfel un pictor bun trebuie să se gîndească la toate părțile picturii sale, invențiunea, dispunerea, compoziția, și să vadă dacă figurile exprimă bucuria, tristețea, teama sau mirarea pe care vrea să le redea, reprezentînd prin aceste figuri uimirea, admirația, frica sau spaima trezite de întîmplările neașteptate, și care se înfățișează cele dintîi privirii; apoi demnitatea și măreția veșmintelor și ornamentelor, proporția figurilor, cunoașterea nudului, grația și maniera coloritului, desenul bun și toate celelalte lucruri trebuitoare unei picturi bune și frumoase: de pildă clădirile și casele să fie dispuse cum trebuie și bine gîndite, privescile, animalele, locul și timpul potrivite cu subiectul, și altele asemenea. Tot astfel sculptorul trebuie să cerceteze dispunerea, maniera și rînduiala în care lucrează, și la fel să facă și arhitectul. Iar cum temeiul oricărei operațiuni stă în înțelegerea lucrului pe care vrem să-l facem, iar aceasta nu se poate dobîndi fără practică, iar practica presupune teoria unui bun Desen interior și exterior, se cere să cercetăm totul cu multă luare-aminte.

Și cum aproape toți indivizii au de la natură unele imperfecțiuni, fiind foarte rari cei desăvîrșiți, îndeosebi corpul omenesc, care adesea are cusururi în privința proporției și a dispoziției membrilor, e necesar ca pictorul și sculptorul să-și însușească o bună cunoaștere a părților și a simetriei corpului, așa încît să le aleagă pe cele mai frumoase și mai grațioase pentru a forma o figură cît mai măiastră, imitînd astfel natura în operele ei cele mai minunate și desăvîrșite ¹³.

¹³ Ideea că natura comportă imperfecțiuni (din cauza materiei insuficient predispușă să primească forma, care e desăvîrșită), a generat în artă tendința de a corecta sau perfecționa realitatea. Există doi termeni diferiți pentru a desemna modul de reprezentare a realității: *ritrarre*, adică redarea lucrurilor așa cum sînt văzute, și *imitare*, adică perfecționarea lor așa cum trebuie văzute. Acest al doilea mod este considerat cel ideal, el implicînd „crea-

Așa a făcut Zeuxis cînd a închipuit pentru crotonezi pe zeița lor, alegînd șapte tinere dintre cele mai grațioase și bine făcute, de la care a luat părțile cele mai frumoase și, imbinîndu-le laolaltă, a format acea minunată Veneră vestită pînă în zilele noastre, care a fost apoi regula și norma celei mai încîntătoare și desăvîrșite proporții și frumuseți feminine ¹⁴. Așa au făcut și alți pictori și sculptori renumiți cînd au alcătuit statuile zeilor lor în diferite proporții, după natura și însușirile acestora, luîndu-se după natură, căci ea însăși făurește cel mai adesea proporțiile membrelor și ale corpului prin alcătuirii mai gingașe sau mai robuste, imbinînd exteriorul cu interiorul. De aceea vedem că trupurile omenesci sînt variate ca forme și proporții, unele fiind slabe, altele grase, unele uscățive, altele moi și gingașe; unele au proporția de șapte capete, altele de opt, de nouă și jumătate sau zece, cum este Apollo de la Belvedere din Roma, și tot astfel nimfele și fecioarele vestale; de opt și jumătate sau nouă capete au fost închipuiți de antici Jupiter, Junona, Pluto, Neptun și alții asemenea; de nouă sau nouă și jumătate sînt Marte, Hercule, Saturn și Mercur; de șapte sau șapte și jumătate Bachus, Silen, Pan, faunii și silvanii. Dar cea mai obișnuită și mai frumoasă proporție a corpului omenesc este de nouă pînă la zece capete ¹⁵, așa

rea în mintea noastră a formei perfecte intenționale a naturii, pe care căutăm apoi să o redăm prin figură". (VINCENZO DANTI, *Trattato delle perfette proporzioni*, cap. XVI — consacrat tocmai diferenței dintre cele două procedee amintite).

¹⁴ Exemplu clasic, citat de mai toți autorii scrierilor despre artă (de ex. Alberti, Pino, Dolce, Bellori) și luat după PLINIUS (*Nat. hist.*, XXXV, 64), CICERO (*De inventione*, II, 1) sau ELIAN (*Varia hist.*, IV), la care apar diferențe cu privire la numele zeiței sau la destinatarii lucrării.

¹⁵ După cum remarcă PANOFISKY (*op. cit.*, p. 46), în această epocă în care teoria artei se pronunță tot mai răspicat în favoarea libertății artistice și împotriva tiraniei regulilor, mai cu seamă a celor matematice, autorii vor postula cu toții necesitatea respectării proporțiilor

cum vom arăta mai pe larg cînd vom vorbi separat despre aceste reguli și simetrii ale corpului, în scara Desenului pe care vrem să o adăugăm după această a doua carte. Am spus destul despre prima specie de Desen exterior; să trecem la cea de a doua.

CAPITOLUL III

Despre a doua specie de Desen exterior artificial perfect

După această primă specie de Desen exterior natural exemplar, atît de necesar nouă, pictorilor, sculptorilor și arhitecților pentru operațiunile noastre, urmează Desenul exterior artificial perfect, care este cauza însăși a operațiunilor noastre, fiind totodată singurul dintre speciile și chiar dintre toate semnificațiile Desenului interior și exterior numit îndeobște de către toată lumea Desen. El este nu numai ceea ce am arătat în capitolul al doilea, adică o simplă alcătuire din linii, care este doar desen pur și simplă linie, ci vom vorbi acum despre Desenul artificial perfect și exemplar îmbrăcat în accidente și clarobscururi, cu care se hrănește și se perfecționează meșteșugul nostru, îndeosebi pictura, dar și sculptura sau arhitectura. Căci el este adevăratul lapte, adevărata hrană și substanță deosebită a acestor profesii, cu care noi, după ce ne-am format mai întîi în minte o invențiune sau un Desen interior, îl formăm apoi pe acesta exterior, cu accidentele

corpului, acordîndu-le o atenție deosebită și delimitîndu-le în funcție de tipurile umane. Dacă PAOLO PINO declara în 1548 că „măsurile acestea au cam ruginit, fiind mai rar folosite de noi” (*op. cit.*, p. 193), ele vor cunoaște acum o puternică înflorire. De pildă în 1567, V. DANTI publică un *Tratat despre proporțiile perfecte*, LOMAZZO le dedică în vastul său *Tratat* aproape 100 de pagini, descriîndu-le pînă în cele mai mici amănunte, iar către mijlocul secolului următor, Poussin va întocmi o listă de măsurători făcute după statuia lui Antinou.

sale perfecte, pe hirtie sau alt material, pentru a-l picta pe urmă și mai desăvârșit pe perete, pe pînă, pe lemn sau altele. Iar acest fel de desene mai poartă și numele de cartoane, modele, exemple și așa mai departe.

Trebuie ținut seama însă că Desenul exterior artificial este de două și chiar de mai multe feluri: unul e produs de însăși arta picturii, și el în mai multe maniere, după cum vom arăta mai departe, iar al doilea de către celelalte arte, pictura și desenul fiind nu numai imitatoare și rivale ale naturii, ci și ale tuturor artelor. Dar despre acest al doilea fel nu voi vorbi aici pentru că, dacă celelalte arte au nevoie în operațiunile lor de un anumit Desen sau model, așa cum are fierarul, dulgherul, orfevrul și alții asemenea, arta picturii sau a desenului, care li-l alcătuiește pentru a da formă lucrurilor produse de aceste meșteșuguri, nu depinde însă de ele. Dimpotrivă ele depind și purced toate din acest Desen despre care vorbim, deoarece fără o reprezentare interioară și exterioară practică artificială ele nu pot opera. De aceea toate artele de orice fel, fie ele liberale sau mecanice ¹, sînt subordonate Desenului intelectual și celui practic artificial amintit aici. Și tot de aceea vedem că meșterii care au oarecare cunoștințe sau practică a Desenului izbutesc efecte minunate și fac opere demne de toată lauda și de mare preț, cum sînt broderiile cusute de meșteri iscusiți, ori vasele, potirele, candelabrele, crucile și alte asemenea lucruri din aur sau argint făurite de orfevri cu atita iscusință și meșteșug, încît par făcute de natura însăși; dar și între acestea sînt felurite grade de implinire, după cum meșterii respectivi sînt mai mult sau mai puțin destoinici în arta desenului.

¹ Veche distincție între meșteșugurile bazate pe munca manuală și profesiunile sau disciplinele bazate pe activitate intelectuală. Artele liberale fuseseră numite astfel în antichitate deoarece erau accesibile numai oamenilor liberi. Faptul că toate meșteșugurile se folosesc de desen este menționat de mai toți autorii.

DEL DISEGNO ESTERNO.

Capitolo I I I.

Della seconda specie del Disegno esterno artificiale perfetto.



Questa prima specie di Disegno esterno naturale esemplare, tanto necessario a noi Pittori, Scultori, & Architetti per le nostre operationi; succede il Disegno esterno artificiale perfetto, il quale è causa delle operationi nostre stesse, e che di più è solo fra le altre specie, anzi fra gli altri significati del Disegno interno, & esterno: comunemente anco fra il volgo stesso semplicemente è chiamato Disegno; il quale non solo è quello che già habbiamo dichiarato nel capitolo secondo semplice lineamento, che è puro Disegno, e semplice linea, ma he ra intendiamo trattare del Disegno perfetto artificiale, & esemplare vestito di accidenti, di chiari, & oscuri, col quale la professione nostra in particolare di Pittura si nodrisce, e perfettiona, come ancora la Scoltura, o Architettura, poi che questo è il vero latte, nodrimento, e sostanza singolare di queste professioni, e col quale noi altri, hauendo prima formato nella nostra mente vna inuentione, o disegno interno, formiamo poi questo esterno con gli accidenti suoi perfetti in carta, o altra materia, per dipingere poi con più perfettione in muro, in tela, in tauola, o altrove, e con altro nome ancora questa sorte di Disegno chiamiamo cartoni, modelli, esempi; e simili.

Bisogna però qui auuertire, che il Disegno esterno artificiale è di due, anzi di più sorti vno prodotto dall'arte stessa della Pittura, e questo anco in più maniere, come diremo appresso; e l'altro dall'altre arti, essendo la Pittura, & il Disegno non solo imitatrici, & emuli della Natura, ma ancora di tutte l'arti. Ma di questo secondo non raggionano hora qui, perche se le altre Arti nelle loro operationi ricercano qualche Disegno, o modello, o esemplare, per potere operare, come il ricamatore, il fabro, il legnaiuolo, orfice, e simili, l'arte della Pittura, o del Disegno, che è quello, che gli forma per figurare le cose da queste arti prodotte, non dipende

Alte meșteșuguri însă nu au nevoie de desen sau model exterior în activitatea lor, ci se slujesc mai degrabă de exemplul exterior al altora sau de înțelegerea exterioră a respectivelor fapte. Așa este de pildă acela al oșteanului, care, pentru a deveni priceput în război, trebuie să citească istoria celor mai viteji și chibzuiți războinici, să slujească îndelung în armată, să urmeze faptele de seamă ale celor mai înțelepți și curajoși și să aibă din fire o judecată bună în observarea tuturor lucrurilor ce trebuie știute în această în-deletnicire, ca să nu fie înfrânt în mod rușinos, ci să aibă parte de glorie și biruință. Dar și în asemenea arte se vede deopotrivă că au nevoie de Desen, măcar interior, ca și toate celelalte, fiind astfel subordonate lui.

Pentru a ne întoarce unde rămăsesem înainte de a aminti în treacăt cele de mai sus, n-am să vorbesc despre acest fel de Desen exterior artificial exemplar al artelor aici, unde tratez despre a doua specie de Desen exterior propriu nouă, pictorilor, sculptorilor și arhitecților, ci doar despre Desenul exterior artificial exemplar produs de însăși arta picturii după asemănarea lucrurilor naturale. Și n-aș dori să fiu muștrat pentru că numesc Desen această circumscriere formată din linii — chiar dacă unii vor zice că această imagine formată exterior și această practică de a desena nu este Desen, ci opera Desenului — deoarece este totuși Desen, format prin Desen. Căci oricum ar vrea s-o ia, are prea puțină însemnătate, pentru că noi vorbim așa cum se obișnuiește în meseria noastră și în vorbirea comună, potrivit căreia prin opera Desenului se înțelege Desenul însuși.

L-am mai numit de asemenea Desen intelectual și practic, unul fiind legat de inteligență iar celălalt de practică, deoarece acesta e felul în care el luminează intelectul în interior și în exterior. Iar despre aceste Desene astfel desenate, noi, cei din breaslă, spunem: acesta e un desen bun, sau cine l-a făcut pe acela e un desenator priceput; sau despre o operă bine făcută, cu o bună înțelegere a proporției și cu grație, spunem că are un

desen bun; iar dacă lipsește această înțelegere a bunelor proporții, oricât ar fi de frumos colorată și de grațioasă, zicem că acela e un bun colorist, dar nu prea are desen. Prin urmare Desenul e spirit, grație, proporție și formă circumscrișă după regula măsurilor. Deci practica însăși și priceperea conturării sau a tragerii liniilor este numită de noi Desen; iar acesta e cu atât mai merituos și mai desăvârșit cu cât este mai bine format cu accidentele sale de clarobscururi.

Acesta e așadar principalul nostru Desen exterior artificial perfect de la care își trage originea în primul rînd arta picturii, și după ea multe altele; iar cu ajutorul lui ne străduim să imităm după formele naturale și artificiale toate lucrurile cu accidentele lor. Dar acest Desen căruia-i dăm o formă exterioară este de două feluri: unul făcut doar din linii, care e desenul pur și simplu; celălalt, amestecat cu clarobscururi, e mai desăvârșit, fiind o specie particulară a picturii, care îi dă viață și îl îmbogățește cu spirit și corp. Această specie poate fi formată și închipuită în mai multe feluri și maniere, prin linii umbrite apoi cu acuarelă, adică cu felurite vopsele foarte subțiate, cu tente roșii, negre, albastre, violete sau de orice alt fel, cum dorește fiecare, trăgînd pe hirtie linii sau contururi în peniță, în creion sau chiar cu aceste acuarele colorate; de asemenea hîrțile pot fi vopsite în culoarea dorită, iar apoi se aștern luminile cu alb de ceruză. Dar cel mai obișnuit este să se deseneze pe hirtie albastră, cum i se spune indeobște, sau îngălbenită la fum, pe care desenul e mai plăcut.

Acum, după ce am lămurit astfel Desenul, arătînd totodată cum se desenează, nu voi trece mai departe înainte de a-i îndemna pe tinerii învățăcei să ia aminte că, atît cînd desenează, cît și cînd colorează, nu trebuie să piardă din vedere cele trei părți ale Desenului, numite în capitolul al doilea ² suflet, spirit și corp. Corpul e forma ex-

terioară și trebuie să aibă proporția și măsura cuvenită, despre care vom vorbi în altă parte; iar pentru ca el să fie împlinit și perfect, trebuie să aibă suflet și spirit. Spiritul este acea însuflețire și vigoare a trăirilor pe care se cere s-o aibă un personaj în privire și în mișcări pentru a-și îndeplini rolul potrivit cu subiectul. Sufletul este harul, îndeminarea și ușurința de a desena și a colora nestingherit și fără afectare.

Vom arăta acum necesitatea acestui Desen exterior artificial perfect și practic, pentru că de aici se vor vedea deosebirile dintre confrății noștri în ce privește măiestria, altfel greu de stabilit. Iar dacă acesta e neapărat necesar operațiunilor noastre de pictură, sculptură și arhitectură pentru a le perfecționa, este tot atît de necesar, pe lângă Desenul exterior natural, îndeosebi cel interior intelectual senzitiv: primul ca simplu exemplar comun și imperfect, iar celălalt ca exemplar propriu și perfect. În aceasta stă și deosebirea dintre pictorii, sculptorii și arhitecții buni și alții din breasla noastră prea puțin pricepuți; căci în timp ce aceștia din urmă nu pot să deseneze, să sculpteze sau să clădească fără a se călăuzi după un desen exterior exemplar, ceilalți fac aceste lucruri fără îndrumarea vreunei alte inteligențe, așa cum vedem din experiență. Dimpotrivă, toți începătorii și mulți alții ajunși în puterea virstei și cu vechime în meserie, dar nepricepuți, neavînd în ei un Desen interior intelectual așa cum s-ar cere, nu pot să lucreze, să picteze, să sculpteze sau să clădească fără un desen exterior drept model, făcut de alții mai destoinici și mai pricepuți în amintitele îndeletniciri. Iar acesta e semnul unei mari lipse în artă, căci, deși au în sinea lor Desenul interior intelectual senzitiv format, el este imperfect, așa încît desenele lor exterioare se dovedesc slabe și prost gîndite. Acestora îndeosebi le este necesar amintitul Desen exterior artificial exemplar perfect. Dar el aduce de asemenea o mulțumire celor ce știu să lucreze, să picteze, să sculpteze și să clădească, dîndu-ne siguranța că invențiunile și Desenele noastre inte-

rioare nu ni se vor șterge din memorie, care este atît de slabă. Și mai cu seamă pentru că prin această practică ne perfecționăm pe noi înșine în teorie, fiindcă adesea nu ne izbutește lesne în practică ceea ce am reprezentat înlăuntrul nostru doar prin teorie, dacă nu facem mai întîi încercarea în practică desenînd mereu. Și astfel la cei ce lucrează în profesiunile amintite după desenele și modelele altora, neștiind să deseneze singuri din mintea lor, acesta e nu numai semnul unei neîndestulătoare priceperi artistice, dar și al unei lipse în înzestrarea interioară și exterioară. Pe cită vreme pictorii, ca și sculptorii sau arhitecții pricepuți și înzestrați lucrează uneori fără îndrumarea unui desen exterior artificial, ei doar după acel Desen natural sau interior intelectual senzitiv, mai mult sau mai puțin perfect, dar întotdeauna îmbunătățit prin cel exterior artificial bine gîndit, iar aceștia care își șlefuiesc bine concepțiile și își desăvîrșesc operele sînt cei mai buni și mai deosebiți.

Aici trebuie ținut seama că există două feluri de oameni înzestrați: unii sînt astfel doar de la natură, iar ceilalți sînt dăruți de la natură și împliniți prin învățatură, fiind și unii și alții mai mult sau mai puțin desăvîrșiți, după inteligența și puterile lor. Cei înzestrați doar din fire cu o Idee frumoasă și cu o agerime deosebită izbutesc uneori adevărate minuni din simplă practică, fără a-și fi însușit deloc, sau doar în mică măsură, Desenul exterior. Acestora li se va întîmpla însă să nu poată lucra întotdeauna bine, avînd deseori salturi, după dispoziția înclinării lor naturale, deoarece nu stăpînesc arta de a lucra după rînduiala teoretică, ci doar după practica naturală. Și cum n-au căutat și n-au prețuit la vremea potrivită îndrumările învățaturii și ale teoriei, precum și o bună cunoaștere, cu cit vor dori mai pe urmă, după ce s-au deprins cu practica, să-și dea mai multă silință și osteneală, cu atît le va folosi mai puțin, căci își vor pierde și acel spirit, acea vioiciune și grație pe care o au din fire, așa încît uneori vor părea niște începători neajutorați.

Ceilalți, ajutați și de natură și de învățătură, fiind mai chibzuiți și mai înțelepți, își vor perfecționa neconținut lucrările, și rar se întâmplă să vezi la aceștia greșeli mai însemnate sau figuri deformate ori nereguli în compoziția scenelor — parte atît de însemnată în redarea conceptului și dispunerea figurilor ce le alcătuiesc — sau în privința grației, a împodobirii și a altor aspecte ce contribuie la desăvîrșirea și frumusețea operelor. Căci învățătura, ajutată de buna judecată și de buna înclinație naturală, îndreaptă și perfecționează totul, pe cită vreme simpla practică e supusă greșelilor, căzînd lesne în abateri și neorînduiri, fiindcă acel avînt, acea pornire naturală nu e strunită de învățătură și de o cunoaștere mai pătrunzătoare.

Din cele spuse înainte trebuie înțeles că, de vreme ce artiștii lucrează mai întotdeauna atît de diferit, am socotit că în felul acesta se pot împărți în categorii toți pictorii precum și sculptorii sau arhitecții, stabilind care sînt primii și cei mai buni, care sînt de mîna întii, a doua sau a treia. Am arătat de asemenea ce înseamnă Desenul exterior artificial exemplar perfect cu proprietățile sale, de unde s-a văzut nu numai cîte sînt categoriile de pictori, sculptori și arhitecți, adică foarte buni, mai puțin buni, mediocri și mărunți, dar și că toate artele au nevoie de acest Desen, fiindu-i toate subordonate, după cum am arătat la început. Iar de aici se vede totodată că Desenul exterior artificial perfect este viața și spiritul tuturor operațiunilor noastre și a oricărei priceperi omenești, atît în ce ne privește în particular pe noi, pictorii, sculptorii și arhitecții, cit și în orice știință și practică. Fapt care se arată în emblema Academiei noastre din Roma³, ce înfățișează un felinar cu trei ferăstruici și multe deschideri de

³ Dintre diversele desene prezentate de membrii Academiei, a fost aleasă drept emblemă alegoria descrisă aici, care era opera lui Zuccaro. În darea de seamă a ședinței din 3 febr. 1594 e consemnată pe larg descrierea acesteia cu semnificația ei, precum și discuțiile purtate cu acest prilej. (*Op. cit.*, p. 42—46).

jur împrejur, deasupra și dedesubt, pe unde se răspîndește lumina în afară, dar mai cu seamă o dovedesc cele trei ferestre reprezentînd cele trei profesii amintite, și deschizăturile ce slujesc pentru a lumina și a însufleți apoi celelalte științe și practici. Căci întreaga imagine înfățișează lumina Desenului intelectual speculativ și practic, natural și artificial, senzitiv, imaginar sau real, care în orice fel ar fi numit dă spirit și viață tuturor acțiunilor și cunoștințelor omenești, așa cum s-a arătat în cuvîntările ținute la numita Academie din Roma⁴.

Să trecem însă acum la ultima specie a Desenului exterior, productiv discursiv imaginar.

CAPITOLUL IV

Despre a treia și ultima specie a Desenului exterior, productiv discursiv imaginar

După ce am vorbit pînă aici despre celelalte două specii ale Desenului exterior, ne rămîne acum să arătăm ce este cea de a treia, care laolaltă cu celelalte întregeste acest Desen. Ea este cea care reprezintă tot ce poate născoci mintea omenească, imaginația și capriciul oricărei arte. Și chiar dacă este mai puțin perfectă decît cele dinainte, ea este totuși necesară și plăcută, aducînd mult ajutor, împlinire și desăvîrșire operațiunilor noastre, precum și tuturor celorlalte arte, științe și practici, dînd formă unor invențiuni și născociri noi în orice privință: chenare sau ornamente pictate, sculptate sau arhitectonice, făcute din stuc, pia-

⁴ Zuccaro a ținut în cursul anului 1594 patru prelegeri mari la Academie, care cuprindeau toate ideile de bază ale teoriei expuse în acest tratat. Se poate considera deci că această concepție a Desenului asimilat cu Ideea a fost elaborată de Zuccaro cu cel puțin 13 ani înainte de publicarea lucrării de față.

tră, marmură, bronz, fier, aur, argint, lemn, abanos, fildeş și alte materiale, fie naturale, fie artificiale ori închipuite prin culori sau ornamente; de asemenea tot felul de alcătuiți meșteșugite, cum ar fi fintinile, grădinile, loggiile, săli, temple, palate, teatre, scene, construcții pentru serbări, mașini de război sau orice alte lucruri — grotești, harpii, ghirlande, cartușuri, almanahuri¹, sfere, forme geometrice, fortărețe, născociri felurite, mașinării, mori, simboluri, orologii, himere și cite și mai cite. Care lucruri îmbogățesc toate arta și sînt de mare podoabă, iar Desenul le cuprinde pe toate.

Un bun pictor, sculptor sau arhitect trebuie să fie rodnic în asemenea invențiuni, iar pictorul mai mult decît toți, el fiind mai universal² și mai variat în concepțe, căci prin acestea își dovedește fiecare judecata, spiritul, talentul și iscusința de a dispune și a orindui. Iar cine nu născoceste asemenea lucruri se lipsește singur de prilejuri aducătoare de renume. De aceea trebuie să-și dea fiecare silința pentru a face astfel de invențiuni, care să nu fie însă nepotrivite sau prost gîndite, așa cum se văd adesea prin locuri de cinste și de vază, în capele și la ornamentele de altar, care de multe ori sînt încredințate unor simpli zidari sau cioplitori ce nu cunosc temeiurile bunelor rînduiri și Desenul. Căci asemenea ornamente nu sînt atît de lesne de alcătuit încît să nu ceară a fi făcute cu multă pricepere și chibzuință, așa cum sînt cele din Roma, lucrate de pictori și arhitecți foarte buni, pentru a împodobi și a înfrumuseța săli, încăperi și capele; îndeosebi cele

¹ Efemeride, tabele astronomice, folosite atît pentru navigație și observații ale poziției astrelor, cît și pentru pronosticuri meteorologice sau astrologice. Datorită timpului, ele au căpătat o mare circulație și folosire începînd din secolul al XVI-lea.

² Acest caracter atotcuprînzător al picturii va fi pe larg demonstrat în cap. VI. El a constituit încă din Renaștere unul din principalele argumente invocate în favoarea superiorității picturii față de sculptură, în îndelungata dispută inspirată de rivalitatea dintre arte.

ale lui Rafael din Urbino, fecund și înzestrat în invențiuni de tot felul, așa cum se vede în palatul papal de la Vatican, în loggiile, sălile și odăile lui Iuliu al II-lea și Leon al X-lea, iar la Vila Madama din Prato³ groteștile și chenarele de stuc ale lui Giovanni da Udine, discipolul său, mare meșter în asemenea lucruri. Tot astfel Perin del Vago, priceput în toate și înzestrat, și-a dobîndit faima cu minunata sală regală lucrată de el cu chenare de stuc pe boltă și cu pereții bogat împodobiți, așa încît pe drept cuvînt se numește regală; apoi sala din Torre Borgia⁴ și capelele sau alte lucruri pictate de el care-i dovedesc măiestria. În această manieră a lucrat cu măreție și maiestate Taddeo Zuccaro la Roma și la Caprarola⁵, pictînd săli, odăi și capele cu un meșteșug minunat; altarul principal de la San Lorenzo în Damaso din Roma, sau sălile, loggiile, capelele și alte lucrări deosebite dovedesc limpede măiestria lui în această artă. Și se mai poate lua ca exemplu capela paolină⁶, care are bogate și felurite ornamente în stuc și pictate. Pe calea cea bună a mers de asemenea Francesco Salviati⁷, fecund și bogat în invențiuni, după cum a dovedit-o în sala palatului Farnese din Campo di Fiori și în palatul din strada Giulia, astăzi al familiei Cevolli, precum și în alte locuri. La fel Michelangelo Buonarroti, în frumoasele chenare de pe bolta capelei papale⁸, sau Baldassarre da Siena, mare pictor și arhitect,

³ Vila Madama din Roma, unde Giovanni da Udine a lucrat în 1520.

⁴ Menționate ambele de VASARI, care descrie plafonul „sălii mari a regilor“, destinată primirii monarhilor veniți să-l viziteze pe papă, și cel al sălii pontifilor, prin care se intră în apartamentul Borgia. Federico Zuccaro lucrase împreună cu fratele său, Taddeo, la frescele din amintita „sala regie“, decorată în timpul lui Pius al IV-lea.

⁵ Palatul Farnese de la Caprarola și Vila Giulia din Roma, unde lucraseră frații Zuccaro.

⁶ Din palatul Vaticanului.

⁷ Francesco de' Rossi, zis Cecchino Salviati, v. n. 7 la p. 263.

⁸ Capela Sixtină.

în loggia palatului Ghisi⁹ unde a pictat chenarele de stuc cu atita măiestrie încît trezesc uimirea oricui le privește.

Așadar cei mai buni pictori, sculptori și arhitecți nu s-au ferit să ajungă pricepuți în toate, pentru a fi cît mai fecunzi și iscusiți în invențiuni, ci s-au străduit mult ca să ajungă la lucrul acesta. Nu trebuie trecut sub tăcere minunata boltă din sala clementină, lucrată în perspectivă de Giovanni Alberto din Borgo San Sepolcro¹⁰ și cea de la San Silvestro a Monte Cavallo, tot de el, cu invențiuni noi și frumoase. Am spus toate acestea pentru a-i îndemna pe cei tineri să se străduiască a fi pricepuți în toate și să nu se irosească într-un singur fel de activitate, așa cum au făcut unii, cu prea puțin folos în acea privință și mai puțin încă în celelalte. Pictorului bun i se cere așadar, ca imitator universal și rival al naturii, să-și însușească cunoștințele și practica tuturor lucrurilor naturale și artificiale, și îndeosebi să stăpînească regulile perspectivei și ale arhitecturii, pentru a putea înfățișa cu pricepere clădiri, palate și perspective, pentru a închipui vițuitoare din aer, de pe uscat și din apă și a reprezenta păduri, cîmpii, pajiști, dealuri, munți, văi, lacuri, riuri, mări, în sfîrșit orice lucru. Iar dacă natura este bogată și variată, și variate sînt felurile arte, pictorul bun trebuie de asemenea să dovedească variație și bogăție, căutînd neconținut să imite ce este mai bun.

Apoi trebuie să-și îndrepte studiul asupra acestei a treia specii a Desenului, căutînd adică invențiuni noi, capricii, născociri felurite și fanteziste pentru a-și îmbogăți operele, a le împodobi și înfrumuseța. Căci, după cum vedem, nici natura nu lasă plantele golașe, ci le împodobește cu frun-

ze, flori și fructe, făcînd la fel cu dealurile sau cîmpiile. Trebuie să ținem seama însă că toate lucrurile cer o anumită rînduială, o cale de mijloc¹¹, că trebuie să ne ferim de necuviințe și să păstrăm măsura, iar cine nu o are să caute a o dobîndi, deoarece, dacă niște capricii bine alcătuite sporesc măreția, celelalte o știrbesc. Și am spus întotdeauna că, așa cum la un ospăț regesc nu sînt de ajuns patru, cinci feluri de bucate, oricît de gustoase și alese ar fi, ci este nevoie de multe, gătite fiecare altfel, pentru a mulțumi gusturile felurite ale oaspeților, iar masa trebuie să fie așternută și împodobită cu fețe de masă și cu șervete împăturate în diferite chipuri, presărate cu frunze și flori înmiresmate, și mai trebuie de asemenea un dulap mare, princiar, încărcat cu vase de aur și argint, mai multe decît ar fi nevoie și care nu vor fi folosite, dar slujesc pentru a spori strălucirea și măreția, tot astfel, într-o pictură mare, pentru o sală sau galerie, nu sînt de ajuns scenele și figurile pictate după natură, ci se cer de asemenea ornamente potrivite, groțești și capricii.

Așadar nu sînt de ajuns primele două specii ale Desenului exterior, ci e necesară și cea de a treia pentru a mulțumi felurimea gusturilor. Sau, ca să rămînem la comparația cu ospățul, așa cum pentru o masă bogată și bine pregătită se cer trei personaje — un bucătar bun și priceput, un stolic destoinic și îndeminatic și un majordom dibaci, iscusit și grijuliu să împodobească masa — tot astfel aceste trei specii de Desen cer o judecată destoinică, o minte luminată și un talent iscusit.

⁹ Palatul bancherului Agostino Chigi, cunoscut sub numele de Farnesina, construit de Baldassarre Peruzzi (Siena, 1481—1536).

¹⁰ Sala clementină, una din cele mai frumoase ale palatului Vatican, a fost decorată în timpul lui Clemente al VIII-lea.

¹¹ Afirmație bazată pe cunoscutul principiu aristotelic al justei măsuri (aurea mediocritas), a unei atitudini situate la mijloc între cele două extreme posibile în orice situație, atitudine ce definește virtutea și înțelepciunea (*Etica*, II, 6—9). Accentul pus de Zuccaro asupra ornamentării cu „invențiuni și capricii“ (pentru acest termen v. n. 2 la p. 125), este explicat de OSSOLA prin acel *horror vacui*, semn al nesiguranței generate de un gol interior ce trebuie mascat, semn al crizei complexe ce marchează sfîrșitul acestui secol și se va accentua apoi în Baroc (*op. cit.*, p. 273—279).

Iar după cum bucatele se aduc la masă doar cînd sînt gata pregătite, tot astfel într-o lucrare se folosesc conceptele cele mai limpezi, nu orice gînduri necizelate; iar buna judecată trebuie să facă această alegere, așa cum stolnicul prevăzător are grijă de buna rînduială a bucătăriei și veghează ca masa să fie mereu plină, împărțind tuturor din bucatele cele gustoase și aromate. Nu trebuie să lipsească nici paharnicii destoinici care să potolească setea, iar aceștia vor fi culorile frumoase așternute cu chibzuință. Așadar buna judecată și bunul gust orînduiesc și dispun totul împreună cu intelectul limpede. Prin urmare, pentru a face o pictură frumoasă și deosebită se cer aceste trei calități și trei specii ale Desenului, adică natural, artificial și imaginar. Iar dacă pentru desenele din această a treia specie nu se poate da o regulă anume, deoarece sînt capricii și fantezii, totuși din cele făcute de meșterii pricepuți se poate vedea ce e bun și frumos, iar judecata va alege ceea ce este mai lăudabil și mai plăcut pentru ochi, spre a fi imitat.

Ar fi bine așadar ca tinerii, pentru a dobîndi această deprindere, să înceapă din timp a desena tot felul de lucruri — figuri, priveliști, animale, fantezii, chenare, groțești, perspective și alte lucruri artificiale sau naturale — căutînd necontenit să învețe ce e bun și frumos, ferindu-se de ceea ce este necuviincios și nepotrivit; iar în capele, biserici și alte locuri sfînte să nu închipuie niciodată fantezii desucheate, mascaroane grosolane și herme satirice sau altele asemenea, căci dacă în locurile profane ele sînt îngăduite, în cele sfînte nu trebuie pictate sub nici un cuvînt.

Vom încheia capitolul de față spunînd că un bun pictor trebuie să caute a-și însuși aceste trei specii de Desen, pentru a se sluji de ele cînd se ivește prilejul și a o face spre cînstea lui. Terminînd astfel ceea ce aveam de spus despre calitățile amintitului Desen exterior natural, artificial

și imaginar, propriu nouă pictorilor, sculptorilor și arhitecților, am să vorbesc despre cele trei fiice principale ale acestui Desen, și anume pictura, sculptura și arhitectura.

CAPITOLUL V

**În care se arată
că Desenul intelectual și practic
este părintele picturii,
sculpturii și arhitecturii,
pictura fiind fiica lui cea mare
și totodată mama părintelui său**

A venit timpul să restringem Desenul la o esență mai particulară și să purcedem la deosebirea și lămurirea profesiunilor ce-i sînt proprii, arătînd că el este părintele și făuritorul picturii, sculpturii și arhitecturii, vorbind totodată despre operele lui exterioare potrivit diferitelor sale specii, în parte amintite pînă aici. Așadar Desenul intelectual și practic este în general părintele tuturor științelor și virtuților intelective, așa cum s-a arătat în cartea întâia, și în particular al picturii, sculpturii și arhitecturii¹.

Am putea spune că Desenul acesta este sămînța unei plante preanobile și slăvite, ba chiar planta însăși, din care se desfac mai multe ramuri ce dau roade felurite și prețioase, spre plăcerea, bucuria și folosul oamenilor. Mi se pare chiar că l-aș putea asemui cu acel mindru și mănos butuc de viță văzut în vis de paharnicul întemnițat al lui Faraon, și care i-a prevestit libertatea și ferici-

¹ Ideea nu este nouă, se găsește de pildă la VASARI, care în partea introductivă a *Vieților* începe capitolul despre Pictură chiar cu aceste cuvinte: „Desenul, părintele celor trei arte ale noastre, arhitectura, sculptura și pictura, avîndu-și originea în intelect, extrage din mai multe lucruri o judecată universală, asemenea unei forme sau Idei a tuturor lucrurilor din natură“ (p. 65).

rea², adică acela ce avea trei curpeni încărcate cu ciorchini de struguri. Căci în pământul mănăs al intelectului nostru practic, Desenul acesta produce ca o viță de vie suave licori, împărțindu-se în cele trei profesii — pictura, sculptura și arhitectura — care fecundează lumea cu operele și efectele lor, aducând mare desfătare și folos³.

Sau, pentru a ne folosi de un simbol mai gingaș și mai ales, aceste preanobile profesii ar mai putea fi asemuite cu cele trei surori numite Grații de cărturarii greci, adică Aglaia, Eufrosina și Thalia, deoarece toate trei laolaltă fac lumea aceasta mai plăcută ochilor noștri, împodobind-o, înfrumusețind-o și garnisind-o, așa încât să fie cât mai primitoare pentru nevoile și desfătările noastre. Întocmai ca și Grațiile, artele acestea își dau mina și se privesc una pe alta⁴, iar operele lor se potrivesc și ele cu semnificația respectivelor Grații: căci Aglaia înseamnă în greacă strălucitoare, Eufrosina voioșie, iar Thalia înfloritoare, și orice intelect știe câtă plăcere și bucurie aduce numele lor. Tot astfel cele trei profesii ale noastre aduc frumusețe, măreție, desfătare, strălucire și voioșie, făcând, cum s-ar zice, să înflorească lumea întreagă, iar toate acestea datorită Desenului.

Pentru cunoscători și cei ce îndrăgesc profesiunile amintite nu încapă nici o îndoială că ele sînt, așa cum spuneam, fiicele zămislite și generate de gîndire și de facultatea Desenului interior și exterior, prima născută fiind pictura. Iar cine înțelege ce este facultatea Desenului și cunoașterea prin intelect și prin simțuri poate lesne să înțeleagă că pictura îndeosebi sălășluiește în gîndirea conceptului, ca imagine impalpabilă de formă

² *Facerea* 40, 9—11.

³ Utilul și plăcutul constituie două argumente de bază folosite de toți autorii care au pledat pentru integrarea artelor plastice în rîndul celor liberale. Ele vor fi reluate și dezvoltate în capitolele următoare.

⁴ Mod obișnuit de reprezentare a celor trei Grații în antichitate.

și accident în Idee, fiind zămislită mai întîi de acesta⁵, atît în minte cit și în simț și în manifestările sale sensibile; și că ia naștere oarecum odată cu Desenul, părintele său, fiind unul și același lucru cu el, iar imbinarea lor laolaltă oferă o îndrumare mai bună și o cale mai sigură tuturor profesiunilor și practicilor.

Voi mai spune de asemenea un alt lucru vrednic de știut privitor la noblețea și măreția picturii, și anume că din fiică, ea ajunge oarecum doica, dădaca și mama Desenului, așa încît tatăl devine fiu, iar aceea ce i-a fost fiică devine mamă, după cum voi lămuri de îndată. Desenul metaforic, ca să încep cu el, adică cel format în minte, deși nu este lipsit de imagini, cum zice Filozoful⁶, e însă accident în intelectul practic pe care-l împodobește, fiind spiritual, invizibil și nesensibil. Desenul sensibil, de asemenea interior dar format în imaginație, nu se poate vedea, deși este cunoscut de simțul interior; iar cînd este format în afară printr-o simplă linie, e destul de tulbure, neputînd oferi nici simțului nici intelectului o cunoaștere deplină. Ca atare, pentru a se înfățișa desăvîrșit ochilor noștri, el trebuie să fie spălat și netezit de mama lui, ca și puilul de urs fătat de curînd.

Așadar, Desenul, întocmai ca soarele ce iese din norii care-l acoperă și-l ascund, trebuie să se arate în întregime, și prin împrăștierea norilor să se înfățișeze limpede și strălucitor. Astfel format din nou de pictură — fiica, doica și mama lui — este adus în cele trei stări ale sale, de formă vizibilă, de corp impalpabil și de accident înveșmîntat, iar atunci e desăvîrșit. Aceasta se întîmplă

⁵ Acest Desen interior sau Idee, care premerge execuția artistică născîndu-se în intelectul artistului, este o concepție comună Renașterii și Manierismului, care îi va aduce însă — îndeosebi prin tratatul de față — o clarificare de principiu, justificîndu-l prin „scînteia divinității” sădită în intelectul uman, ceea ce îi conferea o valabilitate incontestabilă. A se vedea în acest sens argumentarea lui E. PANOFISKY în *op. cit.*, p. 34—38.

⁶ A se vedea n. 8 la p. 333.

cind pictura îl împodobește și îl desăvirșește cu clarobscururile sale. De aceea se spune că pictura dă naștere Desenului, îl însuflețește și îl hrănește cu laptele sinilor ei. Și cred că se potrivește aici destul de bine ceea ce a scris un istoric despre un animal numit monocastrino, și anume că acesta, născind mai mulți pui deodată, rămâne aproape mort, dar își revine în fire cu puterile și vigoarea sporite hrănindu-se cu excremențele primului său născut. Dacă lucrul este adevărat, atunci e un simbol foarte potrivit pentru Desen și pictură, deoarece această fiică mai mare a lui își însuflețește și înviează părintele cu laptele ei, făcându-l tot mai puternic și mai viguros, de vreme ce clarobscurul este propriu numai picturii și nu vreunei alte profesii sau practici.

Să vorbim însă mai pe îndelete despre aceste trei fiice ale Desenului, pentru a ajunge la o cunoaștere mai bună și mai amănunțită a fiecăreia din ele, începînd cu pictura, prima lui născută.

CAPITOLUL VI

Despre pictură, noblețea și însemnătatea ei, criticîndu-i pe cei ce au defăimat-o

Pentru a înțelege ce înseamnă pictura trebuie să lămurim mai întâi ce este ea și ce facultăți are. Spun așadar că ea este o știință practică sau o artă¹, care printr-un meșteșug deosebit și o operațiune meșteșugită imită și redă² natura, precum și tot ce este făcut prin meșteșug omenesc, ca formă, specie și accident, prin puterea culorilor sale și uneori la fel de viu și desăvirșit prin pu-

¹ În orig. *arte*, iar în continuare *artificio* și *artificioso*, derivate din aceeași rădăcină, cu sensul amintit în n. 1 la p. 96.

² În orig. *imitando e ritrando*, al căror sens a fost explicat în n. 13 la p. 389.

terea clarobscururilor, făcînd să pară în relief tot ce înfățișează în plan, într-un chip atît de uimitor încît izbutește să înșele ochii; ea zugrăvește de asemenea lucrurile invizibile și cunoscute doar de simțul interior sau de intelect, fără formă de lucruri. Iar în felul acesta se dovedește că pictura este rivala naturii³.

Facultatea ei particulară este de a colora, a da umbre și lumini; în aceasta stă puterea ei aparte, care dă uneori figurilor atîta viață și însuflețire încît le face să pară vii și adevărate. Iar această putere de a înșela ochii nu este doar meșteșugită, ci totodată plăcută și desfătătoare; și cu cît e mai înșelătoare și izbutește să facă a părea adevărată închipuirea, cu atît se dovedește mai plăcută și mai desăvirșită. Căci înșelăciunea și închipuirea aceasta e o mare artă, și nu ține de viciu, ci de virtute. De aceea pictura nu trebuie socotită o minciună, așa cum au spus niște ignoranți⁴, ci o cinstită și adevărată imitație a naturii, căci tocmai acesta e atributul și meritul ei deosebit. Iar așa cum natura e principiul interior al lucrurilor, pictura este principiul exterior al acelorași lucruri.

³ În discuțiile de la Academie, Zuccaro, înainte de a defini pictura, amintise definițiile date de Vasari, Lomazzo, Dolce și Alberti, arătînd că erau în parte improprii, dar mai ales incomplete. Ca atare se va strădui aici să dea o caracterizare cît mai complexă, pentru a cuprinde toate aspectele picturii, depășind ca amplitudine formulările din textele Academiei, unde cea mai amplă e următoarea: „Fiica și mama Desenului, oglindă a mamei naturi, adevărat portret al tuturor lucrurilor care pot fi imaginate și formate în intelect; se arată prin puterea clarobscururilor, înfățișînd orice formă și relief, fără substanță corporală, realizîndu-și lucrarea prin imbinarea unei culori cu alta [în orig. *liquori*], nefiind percepută prin simțul pipăitului și avînd ca instrumente proprii penelurile, iar ca materie culorile“. (*Op. cit.*, p. 55)

⁴ Ecou tîrziu al disputei asupra înțietății picturii sau sculpturii, care a atins apogeul la mijlocul sec. al XVI-lea cu dezbaterea deschisă de Benedetto Varchi. „Ignoranții“ care au afirmat că pictura, deoarece nu oferă o realitate tangibilă, este o minciună, au fost evident sculptorii, ca Tribolo, Benv. Cellini și Varchi însuși. (A se vedea textele disputei în *Trattati d'arte del '500*, p. 1—82).

Nu vreau să mă opresc aici fără a arăta măreția și înalta menire a acestei preanobile profesii a picturii, spre rușinea celor care cu josnicie și ignoranță o ponegresc, așezînd-o ca pe o slujitoare în rîndul artelor mecanice⁵ și, fiindcă uneori niște pictori de mina a șaptea mîzgălesc pereții și pinzele cu tot felul de bazaconii și figuri neghioabe care stîrnesc risul privitorilor prin atitudinea și formele lor grosolane, disprețuiesc și defăimează această preanobilă artă. Și se cuvine să vorbesc despre aceasta deoarece mă îndeletnicesc cu pictura. Căci dacă nimănui nu-i este îngăduit să se laude singur⁶, este în schimb îngăduit, fiind chiar datorat oricui, să dovedească și să susțină demnitatea profesiei sale, răspunzînd celor ce îndrăznesc să o ponegrească și să o defăimeze, spunînd spre lauda ei ceea ce se cuvine și este drept.

Așadar, cum ziceam, au fost unii care, fără să stea la gînduri, au așezat pictura și sculptura în rîndul artelor mecanice, printre cele din genul al cincilea, sub oblăduirea arhitecturii și a artei construcției⁷, aducînd drept argument faptul că, deoarece genurile de arte sînt numai șapte, din pricinile arătate în capitolul despre arte din cartea întâia⁸, se cuvenea ca acestea să fie rînduite

⁵ A se vedea n. 1 la p. 393. Altă temă mult dezbătută în amintita dispută, urmărind să confere artelor plastice statutul de arte liberale prin afirmarea predominării aspectului intelectual asupra activității fizice (caracteristică artelor mecanice). A se vedea LEONARDO, *Trattato*, nr. 29, B. VARCHI, *op. cit.*, p. 18–20, PINO, *op. cit.*, p. 193, DOLCE, *op. cit.*, p. 281 și n. 7. O explicație mai largă în prefața lui V. I. STOICHÎȚĂ la *Tratatul de pictură* al lui Cennini, p. 8–12.

⁶ Vechi adagiu des întîlnit încă din antichitate, avîndu-și sursa totodată și în Biblie, *Proverbe*, 27, 2. ARISTOTEL, *Etica*, IV, 8; DANTE, *Convivio*, I, 2.

⁷ VARCHI este cel care susține supremația arhitecturii, căreia îi subordonează pictura și sculptura (*op. cit.*, p. 22), invocînd tocmai argumentul amintit aici în continuare. Se pare deci că polemica de față vizează direct textul lui Varchi, *Della maggioranza delle arti*, *Disputa I*.

⁸ Capitolul XVI.

sub oblăduirea uneia dintre ele. Iar cum pictura și sculptura îi folosesc omului pentru a împodobi case, palate, temple, teatre și orașe, după cum se vede din experiență, au socotit că acestea ar fi arte mecanice subordonate arhitecturii, și ca atare activități inferioare, obiecte și termeni de prea puțină însemnătate. Dar defăimînd astfel preanabila artă a picturii, în timp ce alții mai luminați au lăudat-o, au cinstit-o și au răsplătit-o cu daruri bogate, așa cum vom arăta mai departe, aceștia — nu le fie cu supărare — s-au făcut vrednici de ocară, dobîndindu-și mai degrabă renumele de clevețitori și de ignoranți decît de pricepuți și de învățați. Este într-adevăr de mirare cum de au izbutit să cadă într-o asemenea greșală și să se poticnească pe un drum atît de neted și de ușor, ajungînd să argumenteze natura, necesitatea și proprietatea pe temeiul unui scop legat accidental de pictură și neglijînd ceea ce este propriu, natural și atît de nobil în ea, prețuirea de care s-a bucurat în antichitate precum și faptul că, dintre diferitele arte necesare⁹, meșteșugul său este mai nobil și mai ales, iar scopul mai deosebit.

Trebuie știut așadar că scopul propriu, principal și natural al picturii este ea, dintre toate artele, ea să fie imitarea naturii¹⁰ și prin urmare a făcătorului ei; nu chiar întru totul, căci atunci n-ar mai imita-o, ci ar fi amîndouă deopotrivă, ci atîta cît ne stă nouă în putință, fiind imitarea și rivala ei în ce privește exteriorul, suprafața accidentală. Iar în acest ales meșteșug al său a realizat întotdeauna adevărate minunății prin nobili și iscusii ei meșteri, dintre care vom pomeni cîțiva mai departe.

Ca atare această preanobilă profesiune a fost atît de prețuită și onorată de greci — socotiți drept cei mai înțelepți și chibzuiți din lume — încît au așezat-o pe prima treaptă a artelor liberale, neîngăduindu-le sclavilor s-o învețe și să

⁹ A se vedea V. I. STOICHÎȚĂ, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ Vezi p. 328–29.

o practică¹¹; iar romanii de asemenea, astfel încît nobilii au practicat-o spre marea lor cinste, ca acel Fabius poreclit Pictor, din care s-a tras vestita familie Fabia. Renumit a fost cavalerul roman Turpilius¹² și mulți alții, ca și o seamă de regi și împărați¹³ care s-au înțeleitnicit cu pictura pentru propria lor plăcere și desfătare, după cum sint și astăzi unii care se delectează nu numai privind operele cele mai alese și măiestrite, dar și onorînd-o cu propria lor mină, dată fiind noblețea acestei înțeleitniciri, care este podoabă, cinste și ornament pentru orice sceptru sau coroană, sporind slava și strălucirea oricărui rang cît ar fi de înalt. De aceea maeștrii cei iscusiți se bucură de toată cinstea și prețuirea pe lingă principii mărinimoși, așa cum citim în cărți despre unii din antichitate, ca Apelle, Zeuxis, Parrasios¹⁴ și alții, onorați de feluriti Alexandri și Mecenați; iar dintre moderni unii ca Michelangelo, Rafael, Tițian, onorați de Carol Cvintul, Leon al X-lea, Iuliu al II-lea și alți principii iubitori de artă și de artiști¹⁵. Între aceștia s-a numărat îndeosebi Rafael din Urbino, pictor atît de strălucit încît datorită rarelor sale însușiri a fost socotit vrednic de a fi primit în cinul și colegiul cardinalilor, dacă moartea ne-

¹¹ Argument major folosit în toate pledoariile în favoarea artelor plastice ca arte liberale, conform spuselor lui PLINIUS, XXXV, 77. Idem ALBERTI, p. 80, PINO, p. 197, DOLCE, p. 281, LOMAZZO, p. 92.

¹² Exemple clasice, avînd ca sursă principală pe PLINIUS, XXXV, 20; idem ALBERTI, p. 79, PINO, p. 197, DOLCE, p. 275, LOMAZZO, p. 91.

¹³ Idem ALBERTI, p. 79, PINO, p. 197, DOLCE, p. 280, LOMAZZO, p. 91.

¹⁴ Conform spuselor lui PLINIUS, dintre cei trei pictori amintiți aici, doar Apelle s-a bucurat de favoruri speciale din partea lui Alexandru cel Mare, bogăția la care au ajuns ceilalți doi nefiind legată de numele unor principii protectori (XXXV, 86, 62 și 71). Exemplele obișnuite în acest sens sint Apelle, Protogen, Aristide și Bularchos (a se vedea Alberti, Pino, Dolce etc.).

¹⁵ Aceleași afirmații și exemplificări la DOLCE, p. 277—279 și LOMAZZO, p. 93.

șteptată și timpurie nu l-ar fi împiedicat¹⁶. S-a numărat de asemenea marele Michelangelo Buonarroti, atît de prețuit și de onorat în timpul vieții, ca și după moarte, așa încît marele duce Cosimo, neputîndu-l avea în patria lui cît timp a trăit, a ținut să-i aducă trupul neînsușit de la Roma la Florența cu toată cinstirea, pentru a onora cu osemintele sale orașul, unde i-a hărăzit un mormînt princiar, cu statui de marmură și de bronz¹⁷. Ca atare se vede că aceste nobile profesii sint demne de toată lauda, de toată cinstea și gloria.

Iar așa cum unii scriitori învățați, interpretînd acel tainic și frumos mit al lui Proteu, despre care se povestește că nu se arăta nicio dată într-o singură formă, ci sub multe și felurite înfățișări, după felurimea celor ce îl priveau, luînd fie formă de leu, fie de urs, de șarpe, de foc, de copac sau altele, au scris că el era simbolul naturii care se preschimbă în atitea forme de existență — căci natură e cerul și natură sint elementele ori lucrurile derivate din elemente — tot astfel, cu mai mult temei și potrivire, după părerea mea, alte minți luminate au legat mitul acesta de arta picturii, care se preschimbă și ea în atitea lucruri. Căci mitul acesta a apărut mai întîi la egipteni și apoi la alții¹⁸, deoarece regii acelor regate — după cum spun cei mai recunoscuți autori — pentru a se arăta mai viteji, mai măreți și totodată pentru a-și înpăimînta dușmanii, obișnuiau să-și pună în bătălii, pe deasupra armurilor, piei de leu, de urs, de șarpe sau altele; iar printre regii aceștia a fost unul numit Proteu, despre care s-a crezut că

¹⁶ Faptul e relatat de VASARI, p. 570.

¹⁷ A se vedea detaliile la VASARI, în încheierea cap. despre Michelangelo.

¹⁸ DIODOR DIN SICILIA spune: „Ceea ce povestește mitologia elenă despre transformările lui Proteu își are obîrșia într-o veche datină pe care o întîlnim în lumea regilor egipteni (*Biblioteca istorică*, I, 63). Urmează explicația dată în continuare de Zuccaro.

ar fi unul din animalele cu a căror piele se îmbrăca, asemănându-li-se la înfățișare¹⁹. Tot astfel arta picturii nu este cerul, elementele sau lucrurile derivate din elemente, pietre, animale ori oameni, ci ea imită toate aceste lucruri în înfățișarea lor exterioară. Ceea ce izbuteste uneori cu atita iscusință și măiestrie, încît înșeală nu numai ochii animalelor, dar și pe ai oamenilor, ba chiar și pe pictori, așa cum s-a întimplat în întrecerea dintre Zeuxis și Parrasios, meșteri atit de iluștri și de vestiți în antichitate, încît erau priviți ca niște zei. Primul a pictat niște struguri atit de aievea, încît păsările, înșelate de aparența lor, au venit în zbor să-i ciugulească; celălalt a pictat cu o asemenea desăvîrșire un vîl ce părea să acopere un tablou, încît Zeuxis însuși, cu toată iscusința lui, s-a lăsat înșelat, și ca atare a recunoscut că fusese învins în întrecere, spunînd că, dacă cu arta lui amăgise păsările, el fusese în schimb înșelat de măiestria artei lui Parrasios²⁰.

În timpurile noastre au fost de asemenea imitatori foarte iscușiți ai unor lucruri adevărate, care au înșelat ochii multora luați pe nepregătite: de pildă, printre altele, un portret al lui Carol Cvintul de mîna lui Tițian, pictor atit de vestit, și un altul al lui Leon al X-lea de Rafael din Urbino²¹, ilustru printre cei mai iluștri. Acestea nu numai că au amăgit adesea principii și seniori, dar cel dintîi, chiar pe fiul lui Carol

¹⁹ Tot acest paragraf este preluat după VINCENZO CARTARI (*Le immagini, con la spositione de i dei de gli antichi*, Veneția, 1647, p. 138 și urm.). Pasajul respectiv este reprodus de P. BAROCCHI în *Scritti d'arte del '500*, I, p. 1040, n. 1.

²⁰ Anecdota clasică povestită de PLINIUS, XXXV, 65 și amintită frecvent: VARCHI, p. 38, PINO, p. 203, DOLCE, p. 309.

²¹ Este vorba despre portretul făcut de Tițian la Augsburg în 1548, azi la Bayerische Staatsgemäldesammlung din München, și cel al papei Leon al X-lea, pictat de Rafael în 1513, astăzi la Palatul Pitti din Florența. Anecdotele ce urmează privesc la aceste portrete sînt relatate de VASARI.

Cvintul, marele Filip, care a ajuns pe urmă stăpîn peste regi și peste cele două emisfere; căci văzînd portretul pus în fața unei măsute, și înșelat de culori, a început să-i vorbească despre treburile lor. La fel de uimit și de incurcat a rămas cardinalul Pesia, cancelarul lui Leon al X-lea, cînd a înfățișat pana, călimara și bulele de semnat ingenunchînd în fața portretului papei. Și ce să mai zicem de minunatele chenare și micii putti de Baldassarre Peruzzi da Siena, ce imită stucul într-o loggie din palatul lui Agostino Ghisi din Roma²², căci nu e nimeni care prîvindu-le să nu creadă că sînt în relief; ele sînt totuși lucrate cu penelul în simplu clarobscur, însă cu o mare iscusință și măiestrie, destoinicul pictor imitînd pînă și praful care se adună pe suprafața reliefurilor și dînd lumina de dedesubt atit de meșteșugit, încît înșeală ochii oricui le privește. Tițian însuși, pictor atit de mare și care i-a amăgit pe alții, nu putea crede că lucrarea n-ar fi în relief, și i-a trebuit o scară ca să pipăie cu mîna lui pentu a se încredința.

Iată scopul adevărat, propriu și general al picturii, adică acela de a fi imitatoarea naturii și a tuturor lucrurilor artificiale, amăgînd și înșelînd ochii cei mai ageri și pricepuți²³. Pe lîngă aceasta, ea redă gesturi, atitudini, mișcări ale trupului, ochilor, gurii și mîinilor atit de viu și adevărat, încît dezvăluie simțămintele lăuntrice, dragostea, ura, dorința, fuga, plăcerea,

²² Vila Farnesina; v. n. 9 la p. 402.

²³ Menirea picturii de a „imita“ natura, obiectele și omul cu trăirile lui este un loc comun la toți tratațiștii anteriori, avînd la origine ideea aristotelică de mimesis. În cursul secolului al XVI-lea ea se îmbogățește însă treptat cu noi sensuri ce reprezintă o tendință de depășire a acestui cadru, sintetizată în parte tocmai de teoria Ideilor. În ciuda acestei teorii și a afirmării unei „libertăți a creației“, Zuccaro, în puținele pagini dedicate artei propriu-zise, rămîne totuși la clasică formulă a imitației, spre deosebire de Lomazzo, de pildă, care prin concepția tipurilor astrale și prin înclinația spre simbolism introduce implicit o interpretare a lucrurilor reprezentate. (A se vedea și concluziile lui OSSOLA, în *op. cit.*, p. 241).

bucuria, tristețea, durerea, speranța, deznădejdea, teama, îndrăzneala, minia, cugetarea, supărarea, voința, porunca, ascultarea, în sfârșit toate trăirile omenești și efectele lor ²⁴.

Iar pentru această virtute ea trebuie lăudată și preamărită, așa cum au făcut întotdeauna cei mai chibzuiți și însemnați cărturari și înțelepți, cei mai luminați principii, regi, împărați și pontifi, care nu numai că au prețuit și au îndrăgit nobila profesiune a picturii, dar au cinstit și au înălțat mulți din breasla aceasta prin titluri de noblețe, prin însemne cavalești, prin daruri bogate, așa cum ne spun cărțile despre Alexandru cel Mare, regele Demetrios și alții nenumărați, care au prețuit operele măștrilor mai mult chiar decît cetățile ²⁵, ori le-au plătit după greutatea lor în aur, cum s-a întîmplat cu *Aiax* și *Medeea* lui Timomachus din Bizanț ²⁶. Dictatorul Cezar a dat optzeci de talanți pe un tablou al lui Protogen ²⁷, iar altul, al lui Aristide Tebanul, a fost cumpărat de regele Attalos cu o sută de talanți ²⁸, și tabloul cu *Argonauții* din Grecia l-a cumpărat Hortensius Datore cu o sută patruzeci și șase de talanți ²⁹.

²⁴ Redarea expresiei și a sentimentelor în pictură este alt loc comun, v. ALBERTI, p. 94 și urm., PINO, p. 194, DOLCE, p. 268 și urm., LOMAZZO, cap. VIII, XII, XVI etc. și toată cartea a II-a din *Tratat*.

²⁵ Aprecierea și răsplătirea generoasă a artiștilor este de asemenea o temă curentă în epocă, pornind îndeosebi de la exemplele citate de PLINIUS: despre Alexandru și Demetrios, XXXV, 86—87 și 104; idem ALBERTI, p. 79, PINO, p. 199—200, DOLCE, p. 275—276; în textele Academiei din Roma, p. 73.

²⁶ PLINIUS, XXXV, 136.

²⁷ Autorul face o confuzie, căci PLINIUS (*loc. cit.*) spune că aceasta a fost suma plătită de Cezar pe cele două tablouri menționate înainte.

²⁸ PLINIUS, XXXV, 100, ALBERTI, p. 79, PINO, p. 202, DOLCE, p. 280.

²⁹ Informația este preluată după PLINIUS, XXXV, 130, cu unele inexactități, care ar putea fi simple greșeli de tipar: este vorba de *Hortensius orator*, iar suma este de 144 sesterți, plătiți pentru tabloul picturii grec Cydias.

Așadar oricine trebuie să laude și să prețuiască pictura, nu să ponegrească această artă sau pe cei ce se îndeletnicesc cu ea, pe temeiul vreunei pricini particulare sau accidentale, ori pentru că uneori se întîlnesc picturi grosolane, care sînt o rușine pentru nobila noastră profesiune. Căci altfel ar trebui să defăimăm de asemenea operele naturii și chiar natura însăși, deoarece vedem adesea slutenii în zămislirile ei, dar știm că și dacă în unele cazuri are scăderi datorită cusurilor unor agenți, ea însăși este perfectă cînd acționează cu ajutorul unor agenți perfecți, și același lucru îl putem spune și despre arta picturii.

Vreau să mai adaug aici, înainte de a trece mai departe la alte virtuți minunate ale sale, că nu numai aceștia care s-au legat de cusuri, dar și alții care se îndeletnicesc cu literele ³⁰ au afirmat fără nici un temei că ea ar fi subordonată altor științe în ce privește Desenul, zicînd că este fiica arhitecturii sau a matematicii și îndeosebi a geometriei, fie pentru că îi slujește acesteia ca să-și illustreze operele, fie pentru că de la ea și-a luat principiile, adică cunoștințele despre linie, corpuri, proporții și cîte altele. Prima afirmație am respins-o ca neadevărată și nu e nevoie să spun mai mult. Cea de a doua este deopotrivă greșită și fără nici un temei, deoarece Desenul interior, principiul tuturor artelor și științelor omenești, așa cum am arătat, formează arta picturii. De aceea spun, și știu că e adevărat ceea ce spun, că arta picturii nu-și ia principiile de la științele matematice și nici nu are nevoie să recurgă la ele pentru a învăța reguli și procedee trebuincioase meșteșugului său, ori pentru a face speculații asupra ei însăși, așa încît nu este fiica lor, ci a naturii și a Desenului ³¹.

³⁰ Literatul vizat este Benedetto Varchi, v. n. 7 la p. 410.

³¹ Privitor la ostilitatea lui Zuccaro față de matematică, a se vedea n. 1 la p. 380. O diatribă asemănătoare se găsește în cuvîntările Academiei, ca răspuns la prelegerea

Una îi arată forma, celălalt o învață să lucreze. Ca atare pictorul, pe lângă primele principii și învățături primite de la înaintașii lui sau de la natura însăși, ajunge un meșter priceput datorită propriei sale judecăți naturale, prin sirguintă și luind aminte la ce este bun și frumos, fără să aibă nevoie de ajutorul matematicii.

Vreau să mai spun, fiindcă acesta e adevărul, că în toate corpurile produse de natură se află proporție și măsură, după cum afirmă înțeleptul³²; însă cine ar căuta să cerceteze toate lucrurile și să le cunoască prin speculații de teorie matematică pentru a lucra potrivit acesteia, și-ar pierde vremea fără a se alege cu vreun folos³³. Faptul a fost dovedit de unul din confracții noștri, meșter foarte iscusit³⁴, care dintr-o curiozitate a căutat să închipuie corpuri omenitești după regulile matematice — din curiozitate zic, adică fără a se gândi că i-ar putea învăța pe pictori să lucreze după o asemenea rânduială, căci ar fi fost curată deșertăciune și nebunie — fără a ajunge la vreun rezultat folositor, ci dimpotrivă la unul dăunător; căci în afară de racursiuri și forma corpului sferic ori de unde ar fi privit, aceste reguli nu sînt folositoare și nici potrivite pentru operațiunile noastre. Pentru că intelectul trebuie să fie nu numai limpede, dar și liber, iar talentul nestingherit și neîngrădit

ținută în 27 mart. 1594 de pictorul florentin Giovanni Balducci, zis Coscia, care, făcînd o paralelă între muzică și pictură, afirmase că ambele erau „fiice ale matematicii“. (*Op. cit.*, p. 73)

³² *Înțelep. lui Solom.*, 11, 24.

³³ Idei similare la V. DANTI, care spune chiar în titlul cap. XI că „modul de a lucra în artele desenului nu se încadrează perfect în nici o măsură de cantitate, cum pretind unii“ (*op. cit.*, p. 235).

³⁴ PANOFISKY precizează că este vorba de Dürer (p. 45). Înaintea lui Zuccaro, Armenini emisese și el aceeași judecată nefavorabilă asupra construcțiilor matematice de perspectivă ale lui Dürer; iar GR. COMANINI, în *Il Figino* (1591), adaugă că „această regulă a lui este rar întrebuițată și socotesc că folosește prea puțin sau deloc celui ce lucrează“. (În *Scritti d'arte del* 500, p. 231).

de tirania mecanică a unor asemenea reguli, deoarece această profesiune cu adevărat nobilă cere judecată și o practică temeinică, ea fiindu-i regulă și normă pentru a lucra bine³⁵. Întocmai cum mi-a spus cîndva iubitul meu frate și înaintaș³⁶, cînd m-a învățat primele reguli și măsuri ale corpului omenesc, care trebuie să măsoare atîtea capete, nu mai mult, și proporțiile perfecte și armonioase³⁷; dar trebuie — zicea el — să-ți însușești atît de bine aceste reguli și măsuri cînd lucrezi, încît să ai în ochi rigla și compasul³⁸, iar în degete judecata și practica. Prin urmare aceste reguli și date matematice nu sînt și nu pot fi nici bune nici folositoare așa încît să trebuiască să lucrezi după ele. Căci în loc să sporească meșteșugul practic, iscusința și agerimea, ar strică totul, pentru că intelectul ar da înapoi, judecata s-ar toci iar arta și-ar pierde orice har, grație și salvare.

Ca atare eu cred că Dürer, cînd și-a dat atîta osteneală, căci n-a fost puțină, a făcut-o în glumă,

³⁵ Aici, ca și în rîndurile următoare, se afirmă poziția caracteristică a lui Zuccaro, pe care îl preocupă în acest tratat nu atît problemele estetice ale creației, cît cele psihice și intelectuale. El tinde pe de o parte să fundamenteze valabilitatea creației artistice prin „imitație și invențiuni“, care concurează cu natura datorită Ideii ca reflex al divinității, iar pe de altă parte să afirme o totală libertate a actului creator, pe temeiul mecanismului aristotelic-tomist al formării conceptelor, admitînd ca limită și regulă doar realitatea însăși privită prin prisma noțiunii de „imitație“.

³⁶ Taddeo Zuccaro (1529—1561), cu 13 ani mai mare decît Federico.

³⁷ V. n. 15 la p. 390. Stabilirea proporției corpului după măsura unuia din membrele sale provine din antichitate, probabil după canonul lui Policlet. VITRUVIU (*op. cit.*, III, 1—13) folosea ca etalon fața sau piciorul. ALBERTI preferă ca unitate de măsură capul (p. 87). În sec. al XVI-lea, canoane detaliate la Gaurico, Pino, Dolce, Lomazzo.

³⁸ Este cunoscută vorbă a lui Michelangelo, consemnată de VASARI și citată de ARMENINI: „[M.] zicea că trebuie să ai compasul în ochi și nu în mină, căci mina lucrează, iar ochiul judecă“. Aceeași mențiune la COMANINI, *op. cit.*, p. 438 și LOMAZZO, p. 121 și n. 2.

ca să-și treacă timpul și să dea de lucru minților înclinate mai mult către contemplație decît către acțiune³⁹, precum și pentru a arăta că Desenul și spiritul pictorului știu și pot tot ce-și propun să facă. Tot astfel de prea puțin folos și de prea puțină însemnătate s-a dovedit o altă regulă pe care a lăsat-o, însoțită de desene și însemnări scrise de-a-ndoaselea, un alt meșter priceput în această artă, însă și el prea pedant, căci s-a folosit tot de precepte matematice pentru a alcătui mișcările și răsucirile corpului prin linii perpendiculare, cu rigla și compasul⁴⁰; lucruri foarte iscusite toate, dar fanteziste și fără un rezultat folositor, căci fiecare poate lucra cum îi place și cum crede de cuviință. De aceea eu zic că aceste reguli matematice trebuie lăsate științelor și îndeletnicirilor speculative ale geometriei, astrologiei, aritmeticii și altele asemenea, care prin demonstrațiile lor satisfac intelectul. Noi însă, cei ce ne îndeletnicim cu Desenul, nu avem nevoie de alte reguli decît cele pe care ni le dă natura însăși pentru a o imita.

Prin urmare, dacă dorim ca și profesiunea noastră să aibă o mamă, așa cum au toate celelalte științe speculative și practice, vom spune pe drept cuvînt că ea nu are altă născătoare, doică și dădacă decît natura însăși, pe care o imită cu atita grijă și străduință, pentru a dovedi că este fiica ei legitimă, iubitoare și virtuasă; după cum nu poate avea un părinte mai vrednic

³⁹ Această pledoarie, după cum remarcă PANOFISKY (p. 131), îl nedreptățește pe Dürer, care era împotriva încercărilor de a inventa un sistem de proporții, subliniind că măsurătorile sînt doar un mijloc pentru a dobîndi o „bună capacitate de a măsura din ochi”. În aceste critici simptomatice manieriste, Zuccaro este singurul care aduce ca argument împotriva metodei matematice nevoia de libertate a spiritului artistic.

⁴⁰ Aluzie la LEONARDO DA VINCI, care-și scria în oglindă însemnările marginale la desene; de ex. *Trattato*, nr. 259 și urm. Antipatia lui Zuccaro față de Leonardo se manifestă și prin faptul că nu l-a menționat niciodată printre artiștii de valoare.

de ea decît Desenul interior și practic artificial, care-i este propriu și particular, fiind totodată zămisiit și produs de ea. Tocmai de aceea se și spune despre unii pictori anume că s-au născut cu penelul în mînă, lucru care nu s-ar putea spune îndeobște în cazul altor profesii sau științe⁴¹.

Ca atare arta picturii îndeosebi și cu celelalte două surori ale ei, sculptura și arhitectura, revendică Desenul mai mult decît toate celelalte științe și practici, nu fiindcă alte arte care operează în afară n-ar avea și ele nevoie de cel interior, ca și de cel exterior, cum au de altfel și științele speculative pentru lămurirea conceptelor lor; dar în vreme ce artele și științele celelalte își formează datorită acestei nevoi desene particulare după propriile lor facultăți — de pildă cum arta militară formează felurite desene legate doar de problemele războiului, nu și de alte lucruri, iar arta medicinei, de asemenea, legate doar de exercitarea ei pentru a vindeca și a păstra sănătoase trupurile noastre — pictura e singura care formează felurite desene interioare și exterioare pentru toate lucrurile naturale și artificiale cîte se află pe lume. Este drept așadar ca ea, împreună cu iubitele ei surate, să revendice Desenul ca fiindu-le particular lor și nu altora, cum ziceau pe nedrept unii prea puțin cunoscători ai facultății sale.

Această preanobilă artă a picturii mai are și alte virtuți, deoarece face ca oamenii să devină aproape nemuritori, iar amintirea faptelor lor de seamă să dăinuiască în veci, după cum se vede în biserici, în sălile și galeriile marilor principii. Ea întrece cu mult istoria, căci în timp ce aceasta vorbește doar despre numele și faptele ilustre ale oamenilor renumiți, pictura ne reprezintă și imaginea lor vie, înfățișînd ochilor noștri faptele lor eroice, pentru a ne îndemna să-i urmărim pe calea marilor împliniri ce duc spre glorie⁴².

⁴¹ Aceeași idee la PINO, p. 218.

⁴² Idem ALBERTI, p. 76; DOLCE, p. 283; PINO, p. 194.

Arta aceasta e de asemenea mai demnă și mai eficace decît aceea a poeziei, deoarece își dezvăluie tîlcul în plină lumină a zilei, pe cînd poezia și-l arată printre umbre⁴³, amintind întîmplări și povești, dar fără a ne mișca sufletește așa cum o fac aceleași lucruri cînd sînt înfățișate ochilor reliefat și aievea.

Apoi, după cum am mai spus, ea zugrăvește și lucrurile nevăzute, astfel încît prin mijlocirea ei intelectul e ajutat să se înalțe spre contemplarea lucrurilor divine. Tot ea ne amintește binefacerile primite de la Dumnezeu, și sînt mulți care ar uita că Isus s-a jertfit pentru ei, dacă n-ar avea în casă imaginea Răstignirii⁴⁴. Prin urmare pictura nu aduce doar desfătare simțurilor, ci și folos intelectului; căci zugrăvind acțiunile celor buni, ea înfățișează uneori și faptele celor răi, ajutîndu-ne astfel să știm care sînt demne de laudă și răsplată, sau de ocară și pedeapsă, așa încît, fie și prin accident, face omul prudent, înțelept și virtuos. De aceea sfînta biserică, dorînd ca o mamă iubitoare mîntuirea fiilor săi, nu se mulțumește să ne îndemne la pocăință și ascultare față de învățăturile divine folosindu-se doar de auzul nostru, ci și de vîz, cu ajutorul picturii, astfel încît se vădește limpede virtutea acesteia și folosul pe care ni-l aduce. Căci nimeni nu va nega faptul că o icoană bine pictată ne întărește mult credința și simțăminte cucernice, precum și că întîmplările zugrăvite ne impresionează mai mult decît dacă sînt doar povestite.

Dealtfel pictura întrece și în această privință literatura; căci cuvintele pătrund doar în auzul oamenilor învățați și atenți la predică, pe cînd pictura atrage chiar și privirile celor neatenți, fie ei învățați sau neînvățați. De aceea sfîntul Grigore a numit-o, printr-o frumoasă meta-

⁴³ Comparație pe larg dezbătută de LEONARDO, după care pare să se fi inspirat direct Zuccaro; v. în special *Trattato*, nr. 2.

⁴⁴ Aceeași idee la DOLCE, p. 282.

foră, cartea celor săraci cu duhul⁴⁵, iar noi, în cuvîntările ținute la Academia din Roma, i-am spus oglînda mamei naturi, adevăratul portret al tuturor conceptelor cîte se pot închipui prin puterea clarobscururilor pe o suprafață acoperită de culori, care înfățișează orice fel de forme, în relief și fără substanță corporală, înfăptuire ce nu poate fi percepută prin simțul pipăitului, și practică ce pare mai degrabă divină decît umană; instrumentele ei sînt penelurile, materia ei culorile, iar facultatea ei este reprezentarea oricărui lucru natural sau artificial⁴⁶.

Nu voi trece sub tăcere nici altă însușire uimitoare a acestei nobile profesiuni, a cărei virtute, ca și a sculpturii, poate fi aflată din sfînta scriptură, în capitolul 14 al înțelepciunii⁴⁷. Anume că aceste două arte au ajuns să-i facă pe oameni nu numai nemuritori, ci chiar a fi socotiți zei, datorită minunăției și frumuseții imaginilor închipuite de pictori și sculptori măiestri, care cu iscusința lor ascundeau cusururile celor reprezentați, înfățișîndu-i mult mai frumoși, astfel încît erau slăviți ca niște dumnezei; căci fermeați de desăvîrșirea acelor chipuri, oamenii credeau că se ascunde în ele vreo divinitate sau zeitate cerească. Miraculoasă putere a acestor arte! Și de aceea îmi vine să cred că artelă acestea două, care au dus la asemenea credințe în vremurile străvechi, după cum povestește Arian, au fost nu arta în general, ci aceea a picturii⁴⁸,

⁴⁵ În orig. *libro delli idioti* (idem PALEOTTI, *op. cit.*, p. 408), expresia corectă fiind, de fapt *biblia pauperum*, cum e consemnată de IOAN DAMASCHIN în *Expositio fidei orthodoxae*, IV, 16; sau *istoria ignorantilor*, după papa GRIGORE I CEL MARE, (în *Opera omnia*, VIII, Veneția, 1771, p. 134, și 242), citat de G. A. GILIO, *Degli errori de' pittori* (în *Trattati d'arte*, II, p. 25).

⁴⁶ Cu unele mici modificări, tot acest pasaj reproduce definiția extinsă a picturii dată la Academia din Roma și citată în n. 3 la p. 409.

⁴⁷ *Înțelep. lui Solom.*, 14, 16—20.

⁴⁸ În capitolul următor al *Înțelepciunii*, credința desartă în chipuri plămuite este legată atît de pictură, cît și de sculptură. (*Loc. cit.*, 15, 4 și 7—8).

singura imitatoare a tot ce se află în natură; cu alte cuvinte, arta picturii și a Desenului au făcut din cei umili și săraci oameni nobili și bogați, iar din alții, divinități cerești slăvite de norodul sărman și năting.

Am spus toate acestea pentru a arăta însemnătatea și măreția artei picturii și a Desenului, care au atita putere, încît măiestria lor, îndeosebi a picturii, se face nu numai admirată ci, ca să zicem așa, chiar venerată în imaginile sfinte și meșteșugite, căci nici o altă artă nu trezește poate atita uimire și adorație. Dar pentru asta să nu caute nimeni a le defăima, sub cuvînt că au dus la un păcat atît de greu ca idolatria, făcînd să fie slăviți drept zei niște regi și tirani, care nu mai erau priviți ca niște oameni, ci ca fii ai divinităților cerești, cum îi numeau curtenii lor, lingșîndu-i, ca să dobîndească în felul acesta foloase și hatiruri de la ei. Ca atare nu arta cu desăvîrșirea ei îi îndemna spre lucrul acesta, ci lingșirile și stăruințele celor din preajmă, și propria lor sminteală și amăgire.

N-am să mai vorbesc aici, fiind un lucru prea știut și mai puțin uimitor, de faptul că arta aceasta împodobește și înfrumusețează lumea cu operele sale, făcînd din ea aproape un paradis pe pămînt⁴⁹. Și ca să mă opresc aici, acestea sînt măreția, noblețea și facultatea picturii, datorită cărora ea este vrednică de toată cinstea, de toată prețuirea și de toată lauda, fiind ca atare pe nedrept ponegrită și defăimată în necunoștință de cauză, din pricina unui scop întimplător mai puțin demn de ea⁵⁰, pentru că nu s-a ținut seama de adevăratul și alesul ei scop, precum și de numeroasele ei însușiri deosebite pentru care este atît de prețuită și onorată de regi și împărați. Prin urmare oricine poate să înțeleagă marile și neasemuitele ei însușiri, cinstind-o și prețuind-o după cum se cuvine, așa că vom trece acum la sculptură.

⁴⁹ Argumentul se găsește și la DOLCE, p. 284.

⁵⁰ A se vedea p. 410—411 și n.7.

CAPITOLUL VII

Despre sculptură și însemnătatea ei

După pictură urmează scumpa și iubită ei soră, sculptura, care, deși nu este atît de frumoasă și atrăgătoare ca ea și nici la fel de inteligentă, speculativă și iscusită, este însă mai voinică, mai viguroasă, mai sirguincioasă și mai dăinuitoare¹, deoarece se străduiește și se trudește cu marmura, bronzul și alte materii trainice².

Se întrece și ea cu natura, însă prin alt meșteșug decît pictura. Căci aceasta este o formă impalpabilă, cu un relief lipsit de orice substanță corporală, pe cînd sculptura e un corp întru totul palpabil, tare și solid. Iar eu aseuiesc aceste două nobile profesii cu două surori zămislite de același nobil și ilustru părinte, dar născute de mame diferite: prima e de viță nobilă, gîngășă, plăpîndă dar vioaie și iscusită, iar cealaltă, mai puțin nobilă, dar mai puternică și mai viguroasă.

Mai este și o altă deosebire între ele, căci sculptura imită natura scoțînd din marmură sau materia în care lucrează ceea ce prisosește, pe cînd pictura își arată măiestrită-i grație și frumusețe așternînd culoare peste culoare, fapt prin care se dovedește că imită mai bine natura în lucrarea

¹ Despre diferența dintre pictură și sculptură se vorbește pe larg în prima parte a *Tratatului* lui LEONARDO (nr. 32—39), Zuccaro aducînd majoritatea argumentelor acestuia, folosite și în disputa Varchi. Amintim aici o singură frază a lui Leonardo: „Între pictură și sculptură nu găsesc altă deosebire decît că sculptorul își înfăptuiește operele cu mai multă strădanie a corpului, iar pictorul cu mai multă strădanie a minții“ (nr. 32).

² Zuccaro adoptă aici un punct de vedere mai larg decît cu ani în urmă, cînd la Academia din Roma sublinia că prin sculptură nu înțelege decît operele lucrate în marmură, „așa cum a spus și marele Michelangelo scriîndu-i lui Varchi“. (*Op. cit.*, p. 53 și textele VARCHI, 425 *op. cit.*, p. 82).

ei decit sculptura³. Căci natura dă ființa, la care se adaugă buna împlinire⁴, pe cînd sculptura scoate. Ea este însă mai trainică și mai dăinuitoare, după cît e de rezistentă materia în care lucrează⁵.

Ca atare dintre feluritele nume ce i s-au dat, cel mai îndreptățit este acela de *custos effigiei*⁶, păzitoare și păstrătoare a efigiilor; căci ea păstrează mai bine și mai sigur imaginea chipurilor și a trupurilor, lucrînd în materii dure și trainice care rezistă la vitregiile timpului. De aceea vedem că au dăinuit pînă azi ca și vii figurile multor principii, regi și împărați din antichitate, ale unor căpitani vestiți, literați iluștri și preafrumoase doamne, datorită sculpturilor în marmură, în bronz și medaliilor. Iar dacă timpul, dușmanul memoriei noastre, și Parca cea invidioasă și necruțătoare⁷ le-au răpit tuturor acestora viața, prefăcînd în cenușă chipurile lor adevărate și stingîndu-le aproape și numele, sculptura le-a ținut însă piept amîndurora, spre ocara și rușinea lor, făcînd, ca să zicem așa, nemuritoare și numele și efigia. Prin urmare, această minunată profesiune este o prețioasă prietenă a omului și îndeosebi a celor ce s-au ilustrat prin minuirea armelor sau a condeiiului, iar sculptorii iscu-

³ Același argument la LEONARDO, nr. 35, folosit în diverse feluri în disputa Varchi și invocat în același sens ca și aici de PINO, p. 229—230.

⁴ Autorul a folosit un joc de cuvinte intraductibil: „la natura *da l'essere* e vi si aggiunge il *ben essere*“.

⁵ Argumentul trainiciei este de asemenea folosit pro și contra (calitate a sculpturii, sau doar a materialului) de LEONARDO, *Tratt.*, nr. 33, în textele VARCHI, p. 40, 64, 79 etc. și PINO, p. 232.

⁶ Aceași denumire i-o dăduse Zuccaro și la discuția din 26 feb. 1594 de la Academie, la care, căutînd să definească cît mai lapidar artele, denumise Desenul *scintilla divinitatis*, Pictura *aemula naturae*, Sculptura *custos effigiei* și Arhitectura *parens commoditatis* (*op. cit.*, p. 56). Despre acest rol al sculpturii (și al picturii) a se vedea îndeosebi textele disputei Varchi.

⁷ Atropos, căreia i se atribuia rolul de a tăia firul vieții tors de celelalte două Parce sau Moire.

șiți care s-au străduit să facă nepieritoare memoria acestora și-au dobîndit propria nemurire prin operele lor.

De aceea cred că, în semn de recunoștință, sculptorii au fost la rîndul lor atît de des pomeniți, lăudați și proslăviți de scriitori, istorici și poeți ca Pliniu⁸, Horațiu sau alții, care i-au amintit la loc de cinste împreună cu operele lor minunate. Astfel trăiesc pînă astăzi numele celor mai iluștri ca și operele lor măiestre, și vor trăi în veci un Fidias, un Praxitele, un Scopas, Milon⁹, Policlet, Lisip și toți ceilalți, împreună cu amintirea operelor lor minunate, rămîind nemuritori.

Sculptura are față de pictură avantajul că, după atîtea secole, ea aduce prin operele sale o mărturie grăitoare a valorii și măiestriei artiștilor ei; pictura, neavînd o viață la fel de lungă, nu ne poate înfățișa peste atîtea veacuri măiestria artiștilor săi din antichitate. Însă chiar dacă operele lor au fost măcinate și nimicite de timp, numele și renumele lor au rămas vii, căci artiști ca Apelle, Zeuxis, Parrasios, Polignot și alții trecuți în cărțile faimei trăiesc și vor trăi veșnic în amintirea tuturor.

Sculptura mai slujește apoi, la fel ca pictura, pentru a împodobi și a înfrumuseța orașe, temple, palate, teatre, grădini și piețe publice¹⁰, păstrîndu-se pînă în zilele noastre la Roma, ca și în afara ei, o mulțime de figuri, statui și coloși

⁸ Afirmatie arbitrară, deoarece elogiile aduse artiștilor n-au inclinat mai mult către sculptură, după cum se vedește chiar la PLINIUS, care a dedicat un număr relativ egal de pagini ambelor arte, iar la începutul cărții XXXV, critică înclinația contemporanilor săi de a prefera statuile și efigiile de metal picturii „care transmitea posterității asemănarea cea mai desăvîrșită a figurilor“ (XXXV, 4).

⁹ Zuccaro face o confuzie, căci se referea desigur la celebrul sculptor Myron, contemporan cu Policlet (sec. V. î.e.n.), pe cînd Milon a fost pictor. Dealtfel și numele lui Policlet este ortografiat Policceti.

¹⁰ Argument prezent de asemenea în disputa Varchi, atît în favoarea picturii, cît și a sculpturii.

din marmură sau bronz făcute de acei mari artiști. Căci în pofida timpului și a prăpădului făcut de dușmanii neamului roman, zi de zi se descoperă cu uimire și încântare noi statui, noi coloși și noi zei din vechime, de parcă pământul acela din cuprinsul și împrejurimile Romei ar rodi statui și figuri în marmură sau bronz, iar după dărîmarea și distrugerea templelor, palatelor, teatrelor și a altor falnice clădiri și po-doabe ale Romei, doar sculpturile s-au păstrat și se păstrează de mii de ani îngropate printre ruinele acestora. Și datorită acestor descoperiri, se răspindește zi de zi cu tot mai multă mindrie faima acelor meșteri străluciți în întreaga Italie și dincolo de hotarele ei, relievelor fiind aduse pentru a împodobi noi teatre, noi palate, noi grădini.

Așadar, datorită materialului ei tare și trainic, această artă minunată înfruntă orice urgie a timpului sau năpastă, păstrîndu-se întreagă și nevătămată o veșnicie. Pictura însă, ce e drept, nu poate avea o viață atît de lungă, și nici gingașele ei culori nu rezistă la accidente, pe pinza, lemnul, piatra sau peretele pe care sînt așternute. Totuși dăinuiește și ea timp de secole, și ar dura chiar mai mult dacă s-ar putea apăra singură de felurite vitregii. Însă chiar și așa s-au descoperit unele picturi printre ruinele amintite și în grottele din Roma ¹¹, dovedind că are și ea oarecare trăinicie, ca acelea găsite acum cîteva luni pe colina de la Santa Maria Maggiore, în grădinile lui Mecena ¹², de săpătorii care scormonesc mereu în pămînt ici și colo, căutînd statui, marmuri și figuri îngropate printre ruine. Ei au dat peste o încăpere unde rămăsese în picioare o bucată de

¹¹ Primele mărturii despre interesul arheologic și artistic față de pictura „din grotte” datează de prin 1480. Către 1500 existau deja specialiști în pictura de „grotești”. Pentru amănunte a se vedea NICOLE DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques*, Londra-Leyda, 1969. (V.I.S.)

¹² Numitele *Horti Mecenatis*, situate pe Esquilin, colină pe care se află bazilica Santa Maria Maggiore.

zid, pe care era pictată o frescă frumoasă cu figuri mari de vreo trei palme, lucrate de o mină măiastră, așa încît a meritat să se taie și să se scoată bucata aceea de zid pentru a fi dusă în grădina cardinalului Aldobrandino de la Monte Magnanapoli ¹³. Se păstrase atît de bine sub dărîmături, încît era lucru de mirare, iar eu am avut norocul s-o văd printre primii, să o spăl și s-o curăț cu grijă eu însumi; și observînd cît era de bine păstrată, de proaspătă, de parcă ar fi fost făcută atunci, am încercat o bucurie deosebită, iar datorită mie a fost scoasă la lumină. Un fragment cu frunze de viță care înconjurau ca o ghirlandă această scenă a fost luat de cineva din breasla noastră, ca relicvă a acelor frumoase timpuri, și așezat în grădina lui, cu următoarele versuri dedesubt:

*Micul fragment proporția păstrează
la fel de perfect ca întreaga figură,
iar frunzele-acestea învederează
— ca un vestigiu de-antică pictură
găsit în grădinile mecenate —
cum erau acele picturi minunate.*

*De-asemenea vine să dovedească
cum opera cu penelul lucrată
poate prin veacuri să dăinuiască,
de parcă ar fi cu dalta săpată.
Peste un mileniu-a zăcut tăinuită,
în glie-ngropată, și-acum regăsită.*

Răspunsul picturii ce reprezintă un crimpei de viță de vie:

*Nu-i de mirare că și moartă sînt vie,
Căci vie fiind, fac morții să-nvie.*

¹³ P. BAROCCHI spune că este vorba „probabil de faimoasa frescă *Nozze Aldobrandine*, descoperită în 1605 lângă arcul lui Gallienus, păstrată într-un pavilion al Vilei Aldobrandini și transferată în 1818 la Vatican. (În *Scritti d'arte*, I, p. 701, n. 1).

Așadar, pe temeiul acestui exemplu, se poate spune că pictura în sine ar dăinui și ea în veci, dacă amintitele materii pe care este lucrată s-ar păstra nevătămate și neprihănite, iar tulburările aerului n-ar întina culorile, căci din pricina gingășiei acestora și a netrăinicii celorlalte, picturile nu pot rezista ca bronzul și marmura la prăbușiri, pîrjoluri și izbituri. Prin urmare sculptura, fiind mai trainică, poate ține piept bărbătește paraginei și urgiilor, datorită materiei trainice din care e făcută. În schimb își are și eaneajunsurile ei, căci se lucrează mai anevoie, iar sculele sînt tari și grele — dălți și ciocane de fier pentru marmură, bronz și alte materiale de felul acesta — spre deosebire de penelurile și culorile moi și ușoare ale picturii, pe care le pot minui degetele cele mai gingașe ¹⁴.

În sfîrșit, aceste arte atît de folositoare sînt admirabile fiecare în felul lor, urmărind amîndouă același lucru, și nu e tocmai ușor de spus care din ele imită mai bine și mai meșteșugit natura, deși se dovedește că în această privință sculptura are măsuri, proporții ale corpului și reguli de simetrie mai firești și mai adevărate, dat fiind că nu e silită să folosească racursuri ca pictura. Ca atare ea a fost definită la Academia din Roma drept „artă a simetriei corpului și formei omenești redată cu trudă și sudoare”, așa cum se arată mai pe larg în discursurile ținute la numita Academie ¹⁵.

Ar mai rămîne să amintesc aici o mulțime de opere măiestre și minunate ale artei sculpturii, și tot ce au cutezat și au înfăptuit îndeosebi sculptorii din antichitate. Ne vom mulțumi însă

¹⁴ Despre aceste neajunsuri ale sculpturii, spre deosebire de eleganța activității pictorului, a se vedea LEONARDO, nr. 32. Faptul e amintit și în cuvîntările de la Academie, p. 52. Argumentări pro și contra în disputa Varchi.

¹⁵ Definiția întreagă era următoarea: „Sculptura, artă a proporției și simetriei corpului omeneșc, redată în materie solidă cu trudă și sudoare, își realizează opera scoțînd materie din materie; instrumente proprii, dălți și ciocane; materie, marmura” (*op. cit.*, p. 55).

să pomenim doar cîteva lucruri mai deosebite, mai uimitoare sau cu totul uluitoare, cum este marele colos din Rodos închinat soarelui, făcut de Chares din Lindos ¹⁶, și care era atît de înalt încît întrecea toate turnurile. Era așezat la capătul digului de la intrarea portului Rodos, cu picioarele proptite pe cele două maluri, așa încît chiar și corăbiile mari treceau printre ele cu pinzele ridicate pentru a intra în port; giganticul colos ținea în mina dreaptă un uriaș felinar aprins, a cărui flacără îi îndruma și-i călăuzea pe marinari în întunericul nopții. Apoi colosul din Tarent făcut de Lisip ¹⁷, statuia lui Jupiter din Olimpia de Fidias ¹⁸, sfînxul uimitor în care a fost pus regele Amasis ¹⁹ — ce măsura de jur împrejurul capului pe la tîmple o sută două picioare, iar în lungime o sută patruzeci și trei — sau statuia lui Nabucodonosor, regele Asiriei ²⁰, înaltă de șaizeci de brațe. Toate acestea și multe alte închipuiri uriașe și uluitoare au fost făcute de sculptori; dar cum erau alcătuite din bucăți și din felurite materiale ²¹, nu este de admirat la ele decît mărimea.

Dacă e să le amintim pe acelea care sînt vestite și însemnate pentru mărimea și măiestria lor, putem pomeni de un Laocoon cioplit dintr-o bucată, cu șerpîi încolăciți și cei doi fii ai săi, operă deosebită a antichității și cu atît mai deosebită cu cît a fost lucrată într-un singur bloc mare de marmură de trei sculptori vestiți din Rodos, Age-

¹⁶ În orig. Carette Lindio. Colosul din Rodos (327 î.e.n.), una din cele 7 minuni ale lumii, este descris de PLINIUS, (XXXIV, 41), însă detaliile date de Zuccaro nu apar aici, provenind fie din altă sursă, fie din imaginație.

¹⁷ PLINIUS, XXXIV, 40.

¹⁸ Idem, XXXIV, 49.

¹⁹ PLINIUS, XXXVI, 77, care precizează că băstinașii „pretind că este mormîntul regelui Armais (Harmain), care a fost adus aici”.

²⁰ Se pare că este vorba de referința biblică despre statuia uriașă visată de Nabucodonosor (dar fără precizarea dimensiunilor). *Daniil*, 2, 31 și urm.

²¹ Cfr. descrierea pliniană a colosului din Rodos, ca și statuia visată de Nabucodonosor.

sandru, Polidor și Athenodor²². Dar dintre toate minunățiile sculpturii și sculptorilor din antichitate, cel mai uimitor este acel munte de marmură dintr-o bucată în care e săpată povestea lui Dirce, și poate fi văzut astăzi în grădina palatului familiei Farnese din Campo di fiori în Roma²³, înfățișând falnicul și fiorosul taur apucat de coarne și stăpinit de doi tineri, Zethus și Amfion, care se luptă cu uriașul și frumosul animal; mai sînt încă șase figuri, unele așezate, altele în picioare, de două ori cît mărimea naturală și lucrate în relief de jur împrejur, toate în aceeași bucată uriașă de marmură, în care mai sînt închipuite multe alte lucruri în basorelief pentru a întregi scena. Grupul acesta de oameni și animale, împreună cu Laocoon — aflat astăzi la Belvedere în Roma²⁴ — sînt într-adevăr dintre cele mai măiestre și remarcabile opere ale dăltii din antichitate și din cîte poate înfăptui arta sculpturii în toată desăvîrșirea ei, pe lingă atîtea alte statui sau coloși ce s-au păstrat pînă în zilele noastre, ca Hercului aflați tot în curtea palatului Farnese²⁵, și alte figuri uriașe, ca Marforio din Capitoliu²⁶ și giganții de la Montecavallo²⁷, de o neobișnuită mărime și măiestrie.

Toate acestea, ca și multe altele, pot fi văzute la Roma și în împrejurimile ei, în care se adaugă cele ale modernilor, ca David al lui Michelangelo Buonarroti, așezat în piața Marelui Duce din Flo-

²² PLINIUS, XXXVI, 37. Descoperit în 1506 în ruinele palatului lui Titus și păstrat la palatul Belvedere de la Vatican.

²³ Celebru grup statuar, cunoscut sub numele de *Taurul Farnese*, menționat la Roma de PLINIUS, XXXVI, 34.

²⁴ *Laocoon* a devenit la scurt timp după descoperirea lui unul din modelele preferate ale pictorilor Renașterii tîrzii și ai Manierismului.

²⁵ Celebră îndeosebi statuia lui *Hercule odihnindu-se*, făcută după un original atribuit lui Lisip.

²⁶ Numele unei statui antice așezate în 1592 la poalele Capitolului.

²⁷ Statuile ecvestre ale lui Castor și Pollux de la Termele lui Constantin, restaurate și plasate în piața din fața palatului Montecavallo (Quirinal) de arhitectul Domenico Fontana.

rența²⁸, și marele său Moise de la San Pietro în Vincoli din Roma²⁹, lucrări remarcabile amîndouă și de o mărime neobișnuită; ca și Hercule de Baccio Bandinelli³⁰, fîntina și Neptun făcute de Ammanati³¹, grupul Sabinelor de Giovanni Bologna³², aflate toate în aceeași piață a Marelui Duce Cosimo din Florența, pe lingă minunatul cal de bronz turnat dintr-o bucată — printre cei mai mari din cîți se cunosc — pe care șade călare marele duce Cosimo³³. Apoi tot de Giovanni Bologna este întruchiparea unui fluviu aflată la Pratolino³⁴, atît de mare încît capul slujește drept încăpere și ochii drept ferestre, unde marele duce Francesco venea uneori să se odihnească pescuind, deoarece uriașa statuie stătea culcată pe malul unui eleșteu.

Acestea sînt minunile artei sculpturii și lucrările cele mai deosebite ca mărime din cîte se cunosc astăzi, făcute de antici și de moderni. Pictura nu are prilejul să înfățișeze coloși ca acela din Rodos închinat soarelui, sau altele nemăsurate ca sfînxul regelui Amasis; dar are și ea lucrări deosebite, atît prin mărimea neobișnuită a figurilor, cît și prin numărul lor. Cele mai mari din cîte s-au făcut pînă acum și pot fi văzute în zilele noastre sînt, printre altele, minunații Profeți ai lui

²⁸ *David* (1501—1504) se află azi la Galeria Academiei din Florența; pe vechiul său loc din Piața Senioriei se află din 1873 o copie.

²⁹ *Moise* (1515—1516) trebuia să facă parte din marele monument funerar al papei Iuliu al II-lea.

³⁰ Statuia menționată reprezintă, de fapt, Lupta dintre *Hercule și Cacus*, făcută în 1534 de Baccio Bandinelli (Florența, 1488—1560).

³¹ *Fîntina lui Neptun* (1577) din Florența, executată de Bartolomeo Ammannati (Settignano, 1511—Florența, 1592).

³² *Răpirea Sabinelor* (1581), de Giambologna (v. n. 3 la p. 98), se află la Florența în Loggia dei Lanzi.

³³ *Statuia ecvestră a lui Cosimo I* a fost făcută tot de Giambologna, în 1549.

³⁴ Aici se afla grandioasa vilă a lui Francesco de Medici, în parcul căreia, la malul apei, a fost așezată uriașa statuie a Apeninilor amintită aici.

Michelangelo de pe bolta capelei papale din Roma³⁵ și cei patru Evangheliști în mozaic de pe cupola de la San Pietro, de mina lui Cesare Nebie și Giovanni de' Vecchi dal Borgo³⁶. Dar cele mai mari figuri și mai multe la un loc sînt acelea de pe cupola bisericii Santa Maria del Fiore din Florența, care au patruzeci de picioare înălțime, fiind peste trei sute de această mărime³⁷. Printre ele e închipuit Lucifer, de la mijloc în sus, care este atît de uriaș, încît pe lingă el figurile amintite par niște copii. Căci iscusitul pictor a înțeles că trebuia să dea personajelor o măsură neobișnuită din pricina marii înălțimi a cupolei și a depărtării de la care erau văzute, astfel încît de jos și pînă sus la tavanul bisericii să pară de mărime naturală sau ceva mai înalte, așa cum se cuvenea la o construcție atît de măreață. Dealtfel pictura nu s-ar lăsa întrecută nici în mărimea lucrărilor, dacă ar avea unde și de ce să o facă, așa cum colosul ce îl înfățișa pe Nero avea, după cît scrie în cărți, șazece de brațe³⁸. Și nu ar rămîne mai prejos decît surorile sale nici ca măiestrie, nici ca măreție, nici ca folos, nici ca desfătare, menirea lor cea mai însemnată fiind aceea de a uimi și a încînta oamenii, așa încît unite laolaltă ele sînt minunea și frumusețea lumii, după cum spune

³⁵ *Profeții* pictați de Michelangelo în Capela Sixtină în 1509—1511.

³⁶ Cesare Nebbia (Orvieto, 1512—1590) a lucrat cu Federico Zuccaro la Pavia. Giovanni del Vecchi, zis del Borgo (Borgo San Sepolcro, 1536—Roma, 1615), a fost elevul lui Taddeo Zuccaro, cu care a lucrat la palatul Farnese de la Caprarola.

³⁷ Pictarea în frescă a Domului din Florența a fost începută în 1572 de Vasari, care nu a putut-o însă continua, iar la moartea acestuia, în 1574, a fost chemat Federico Zuccaro, care este autorul figurilor amintite aici cu elogii, el fiind „iscusitul pictor” menționat mai jos. După cum s-a putut constata și din introducere, autorul nu păcătuia prin exces de modestie.

³⁸ PLINIUS, XXXV, 51: „N-am să omît o nebunie în pictura din timpurile noastre: împăratul Nero a poruncit să fie pictat pe pînă într-o mărime uriașă, de o sută douăzeci de picioare, lucru nemaivăzut pînă atunci”.

pictura însăși în următoarele versuri rostite la Academia din Roma³⁹:

*Eu, fiică-s și mamă acelui concept
din care mă nasc; ca atare,
rodul lui, deci și-al meu, e perfect.
Eu redau însușiri, simțire, mișcare,
fiind pentru-al meu adevăr onorată,
și-aduc cea mai nobilă desfătare.
Iubita mea soră, buna-mi surată,
pe calea părintelui nostru, cu zor,
tu, marmuri ciopliind, adevărul arată;
Iar eu, cu albe, roșii și sure culori,
lumea să-ncînt, prin figuri grăitoare
și-aieva trăind al adevărului dor.
Tu, cealaltă soră a mea iubitoare,
ce-ai fost de-al nostru părinte menită
să legi și să-nalți neamuri, popoare,
Unite de-om fi ne este sortită
lauda, cinstea, faima și gloria
prin opera noastră desăvîrșită.
Voi urmăriți bunăstarea, memoria
obstească, iar eu să ofer orișicui
pilde și tot ce ne-nvață istoria.
Fie-ne gloria comună, de vreme ce unu-i
lucrărilor noastre vie sorginte,
și fără de el nici cunoaștere nu-i.
Trei arte sîntem, dar sfat în minte
și călăuză-i doar el, ce veghează,
alesul Desen, mie fiu și părinte,
a cărui oglindă arta-ndrumează.*

Nu vom spune aici mai mult despre această minunată artă a sculpturii și a picturii, căci, de vreme ce am arătat ce sînt și care e însemnătatea și măreția operelor lor, vom trece la cunoașterea arhitecturii.

³⁹ Poezia ce urmează este inclusă în textele Academiei, 435 la ședința din 26 feb. 1594 (p. 61—62).

CAPITOLUL VIII

Despre arhitectură și măreția ei

Arhitectura este a treia fiică iubită a Desenului, de o înaltă valoare și măreție. Pentru a nu se arăta prea deosebită de surorile ei și mai puțin vrednică de un părinte atât de nobil și de ales, ea are același scop de a aduce omului plăcere și desfătare, fiind într-o măsură și ea rivala naturii, dar nu atât de îndeaproape și de vădit ca pictura și sculptura¹. Are de asemenea ca scop imitația, căutând să orînduiască feluritele construcții după nevoile și cerințele omului. Iar așa cum lumea aceasta a devenit adăpostul pămîntesc al omului și a tuturor viețuitoarelor, deoarece natura a făcut grote, peșteri, mlaștini, păduri și lacuri pentru animalele sălbatice, tot astfel ea caută prin mijloace diferite să construiască alte grote și peșteri, alte păduri, mlaștini și lacuri plăcute, meșteșugite și primitoare pentru acest animal social, spre a spori bunăstarea omului, împodobind totodată și înfrumusețind lumea cu orașe, turnuri, cetăți, temple, palate, teatre, colisee, bazine, băi mari și impunătoare. Iar așa cum omul depășește toate făpturile de pe pămînt, tot astfel clădirile făurite pentru el de arhitectură întrec cu mult grottele, peșterile și alte adăposturi ale animalelor necuvîntătoare. Aceste clădiri dovedesc totodată că, deși strămoșul nostru, prin răzvrătirea lui față de porunca divină, ne-a lipsit pe toți de fericitul lăcaș ce-i fusese hărăzit de Dumnezeu, numit de teologi raiul pămîntesc, totuși

¹ Varchi afirmase, dimpotrivă, că arhitectura — spre deosebire de celelalte arte — întrece natura, „deoarece face lucruri ce nu pot fi făcute de natură”. Dealtfel susținuse în același text supremația arhitecturii asupra sculpturii și a picturii. (*Della Maggior... Disputa I*, p. 29). Probabil de aceea Zuccaro va căuta în continuare să stabilească o derivare a construcțiilor din elementele peisajului natural, idee ce nu apare în textele Academiei, și nici la ceilalți autori citați în legătură cu această dispută.

ne putem făuri prin arta arhitecturii felurite raieri pămîntești, chiar dacă nu sînt la fel de minunate ca primul, adăugînd la frumusețea arhitecturii farmecul grădinilor, care desăvîrșesc minunatele palate — cum au făcut pe vremuri persii — așa încît pot fi numite paradisuri². Astfel se vedește cit e de aleasă, de măreață și însemnată această artă prin orînduirea și îndrumarea meșterilor săi.

O spune Aristotel în prima din cărțile lui despre morală, zicînd că arhitectul înțelege ceea ce face, pe cînd fierarul nu înțelege întotdeauna³. Iar Platon, în cartea despre stat, a spus că nici un arhitect nu-și folosește munca minilor, ci îi conduce pe meșterii care o folosesc⁴, vrînd să zică prin aceasta că arhitectul se îndeletnicește mai mult cu speculația decît cu meșteșugăria⁵. Căci scopul spre care tinde arhitectura nu e doar edificarea, ci cuprinde și observații asupra cerului, construcțiile gnomonice⁶, mașinăriile, cum spune același autor.

Această preanobilă profesiune urmărește așa-dar plăcerea și bunăstarea omului, iar după cum

² Este vorba de marile parcuri (rezervații de vîna-toare) ale regilor persi, care au fost asemuite de greci cu paradisul pe pămînt (cuvîntul grec *paradeios* provenind din vechea persană).

³ De fapt în prima carte din *Metafizica*: „De aceea, în orice întreprindere socotim mai vrednici de stimă, mai învățați și pricepuți pe cei însărcinați cu conducerea lucrărilor, decît pe simplii lucrători manuali, pentru că cei dinții cunosc cauzele lucrurilor pe care le fac, pe cînd muncitorii execută, dar nu știu ce fac” (I, 1, 981 a-b). Iar TOMA conchide că „artele arhitectonice sînt mai mobile”. (*Comm. I*, 1, n. 25).

⁴ PLATON, *Politica*, 259 e: „Arhitectul nu este un muncitor, ci șeful muncitorilor... El contribuie cu știința, nu cu munca minilor”.

⁵ Unul din principalele argumente pentru considerarea artelor plastice în rîndul celor liberale. V. n. 5 la p. 410.

⁶ Artă de a construi geometric ceasuri solare și, mai general, de a reprezenta sfera cerească, pentru a studia prin proiecțiile obținute poziția și mișcările astrelor. Această ramură a astronomiei fiind o parte esențială a teoriei și construirii instrumentelor, este tratată de VITRUVIU în mai multe capitole. (*Op. cit.*, IX, 1-8).

diferit îi este și numele și meșteșugul de al celor două surori ale sale, tot astfel deosebite și aparte îi sint rezultatele de cele ale picturii și sculpturii. Totuși, deoarece aceste trei profesii reprezintă o singură știință, precum am spus, se cere ca în unele privințe să se asemene, pentru a dovedi că purced din același izvor al cunoașterii și din aceeași facultate a Desenului, fiind (cum și sint) îndreptate către același scop principal, de a aduce plăcere și desfătare; scop cu totul deosebit, prin care sint atât de unite, încît este cu neputință de spus care din ele e mai măiastră, străduindu-se pe-ntrecute pentru folosul, plăcerea, măreția, faima, fericirea și bunăstarea omului, aducindu-i totodată bucurii și desfătări deosebite ⁷.

Așadar arhitectura aduce folos și plăcere înlesnindu-i omului odihna și adăpostindu-l de căldura vătămătoare sau de frigul pătrunzător prin meșteșugul său, care este acela de a face clădiri și construcții; iar sub drapelul ei vin s-o slujească dulgheri, zidari, cioplitori, fierari și alții asemenea. Arta arhitecturii e alcătuită însă din felurite practici și discipline, iar opera ei se înfăptuiește scoțînd materie din materie, fapt prin care se aseamănă cu sculptura; apoi imbină și desăvîrșește totul laolaltă, fapt prin care se aseamănă bine cu pictura ⁸, deși prin esența formei și a materiei se deosebește mult de amîndouă.

Operele ei sint menite să stîrnească uimirea și admirația mai mult decît toate celelalte înfăptuiri omenești, așa cum vom arăta, prin construcția unor clădiri uriașe, prin temple mărețe, palate împărătești, piețe întinse, terme mari, teatre și amfiteatre impunătoare, ale căror vestigii din Roma și aiurea trezesc uimirea și admirația.

⁷ Această menire a artelor de a imbina utilul cu plăcutul și frumosul este un loc comun al scrierilor despre artă.

⁸ În prelegerile de la Academie, Zuccaro definise opera arhitecturii drept „construcție compusă din mai multe și felurite materii, care se realizează prin meșteșugul unor diferite discipline și practici, prin scoatere, și se desăvîrșește prin imbinare” (p. 49 și 55).

Printre altele, Amfiteatrul roman, numit îndeobște Colosseum, în parte distrus, în parte rămas în picioare; de asemenea lăudat și vestit este teatrul lui Marcus Emilius ⁹, de o înălțime neobișnuită, cu trei sute șazeci de coloane, o parte a scenei din marmură, iar cea din mijloc de sticlă, coloanele de jos avînd patruzece și opt de picioare înălțime, iar printre ele, statui de aramă în număr de trei sute, și în care încăpeau (dacă Pliniu nu ne înșeală) șaptezeci de mii de oameni. Apoi obeliscul de patruzece de coți construit în timpul lui Ramses, regele Egiptului ¹⁰, acela al regelui Sinnesiteo ¹¹, de o sută douzeci și cinci de picioare, Labirintul lui Dedal din Creta, cel din Egipt și cel făcut în Italia de regele Porsenna ¹²; cirul lui Cezar, avînd trei stadii în lungime și unul în lățime ¹³, amfiteatrul lui Pompei ¹⁴ unde încăpeau patruzece de mii de oameni, zidurile Troiei ce măsurau de jur împrejur patruzece de mii de pași, podul făcut de Traian peste Dunăre ¹⁵, cel al lui Cezar peste Rin ¹⁶, zidurile Babilonului făcute din bitum, avînd două sute de picioare în înălțime și cincizeci în grosime, ridicate din porunca Semi-

⁹ Marcus Aemilius Scaurus, fiul adoptiv al dictatorului Sylla, dat de PLINIUS ca exemplu negativ de cheltuieli exorbitante pentru un teatru menit să slujească doar timp de o lună la jocurile organizate în 58 î.e.n. (*op. cit.*, XXXVI, 5). Descrierea, cam neclară la Zuccaro, este luată tot după Pliniu, care spune că această construcție avea trei etaje, cel din mijloc fiind de sticlă, iar al treilea de lemn aurit. Cît despre statui, Pliniu spune că erau 3 000 (*tria milia*), capacitatea de 80 000 de locuri (*LXXX millia*), iar coloanele aveau 38 de picioare înălțime (*duodequadragenum*). *Op. cit.* XXXVI, 113—115, și XXXIV, 36.

¹⁰ PLINIUS, XXXVI, 65.

¹¹ Idem, XXXVI, 71. Numele prezintă variante în diferitele ediții: Semneserteus, Semnepserteus, Sement-nepserphreus.

¹² Toate în PLINIUS, XXXVI, 84—86.

¹³ Idem, XXXVI, 102 (stadiul avînd 180 m).

¹⁴ De fapt, teatru; idem, XXXVI, 115.

¹⁵ DIO CASSIUS, 68, 13.

¹⁶ CEZAR, *De bello Gallico*, 4, 17.

ramidei¹⁷, turnul farului din insula Pharos, clădit de arhitectul Sostrate în timpul lui Ptolomeu¹⁸. Miraculoasele piramide din Egipt, templul Dianei din Efes, clădit de întreaga Asie în două sute douăzeci de ani¹⁹, mauzoleele, grădinile suspendate și atitea alte minuni vestite ale lumii dovedesc măreția acestei arte. Și nu vreau să las uitării nici turnul acela care, după cel mai mincinos dintre toți scriitorii, a fost înălțat pe o temelie de sticlă în adincul mării²⁰. Dar printre alte lucruri de seamă se poate vedea măiestria ei în aceea stîncă vestită, frumos colorată, înfățișînd privitorilor Muntele Athos, descris de antici cu atitea hiperbole, pe care marele arhitect Dinocrates i-a înfățișat-o lui Alexandru, adusă printr-un frumos și iscusit desen la forma unui om ce ținea într-o mină un oraș, iar în cealaltă o cupă mare în care să se adune apele ce izvorau de acolo²¹.

Nenumărate sînt celelalte minunății și născociri uimitoare ale acestei profesiuni măiestre, care, laolaltă cu celelalte două, arată că e vorba de o singură știință cuprinzătoare, menită să aducă bunăstare, măreție, folos și desfătare omului, și că fiecare din ele nu poate fi perfectă fără îmbinarea și sprijinul celorlalte, astfel încît fiecare din

¹⁷ HERODOT, I, 178—179. Zidurile nu erau făcute din bitum, ci din cărămizi arse, consolidate cu smoală. Herodot nu menționează numele Semiramidei, dar e limpede că Zuccaro a preluat toate aceste exemple dintr-o sursă intermediară.

¹⁸ PLINIUS, XXXVI, 83.

¹⁹ Idem, XXXVI, 95.

²⁰ În orig. *granchi* (> *cancerulus*, diminutivul lui *cancer*, care la origine însemna grătar, iar mai târziu, crab, rac, sens preluat aici în mod impropriu). Construcția e menționată de GRÉGOIRE DE TOURS, *De cursu stellarum ratio*, referința fiind desigur preluată dintr-o sursă intermediară.

²¹ Descrierea se găsește ca atare în VITRUVIU, reprezentînd propunerea cu care s-a înfățișat arhitectul macedonean Dinocrates lui Alexandru cel Mare; acesta a respins-o însă, pentru că orașul sculptat în Muntele Athos n-ar fi avut de unde să se aprovizioneze cu alimente. Ca atare, detaliul coloritului nu există la Vitruviu. (*Op. cit.*, prefața cărții a II-a).

ele este o parte și nu întregul acestei științe împărțită în trei practici, după cum am mai spus²². Așadar, dat fiind că scopul particular al arhitecturii este acela de a aduce omului plăcere și bunăstare, iar lumii strălucire și măreție, ea a fost pe drept numită *parens commoditatis*²³, mama unei împodobite bunăstări și a unei științe depline a construcției, regulă a împărțirilor și rînduială a distribuției²⁴, ale cărei instrumente proprii sînt rigla și compasul, iar materialul marmura, piatra, fierul, lemnul și altele asemenea folosite la clădiri, fortărețe și mori.

Cu aceasta ajunge cit am spus aici despre arhitectură, căci am vorbit mai pe larg despre ea în discursurile de la Academie²⁵, așa încît ne vom întoarce la Desenul nostru, de care se ocupă anume lucrarea de față.

CAPITOLUL IX

În care se arată că Desenul exterior este hrana și călăuza oricărei științe și practici, cîrmuitorul sufletului și priveghetorul tuturor cerințelor omului

Am arătat și am lămurit ce este și ce se înțelege prin Desenul intelectual și practic, că el e îndeosebi părintele picturii, sculpturii și arhitecturii, precum și ce sînt aceste profesiuni în parte. Acum, înainte de a spune alte lucruri despre acestea, vrem să arătăm pe deplin facultatea deosebită

²² Idee dezvoltată în repetate rînduri și la Academia din Roma.

²³ Idem la Academia din Roma, *op. cit.*, p. 56.

²⁴ Aceași definiție a fost dată și la Academie, doar că aici se intercala fragmentul citat în nota 8 la p. 438, enunțul terminîndu-se cu enumerarea materialelor, „piatră, marmuri, lemn și altele”. (*Op. cit.*, p. 49 și 55).

²⁵ Într-adevăr, aici expunerea este ceva mai redusă decît la Academie (p. 46—50, și 54—61).

a numitului Desen și că el este hrana, călăuza și îndrumătorul științelor, cirmuitorul și guvernatorul republicii simțurilor și al intelectului uman.

E limpede și vădit că atita timp cit sălășluim pe acest pământ nu putem cunoaște și înțelege desăvârșit nici un lucru dacă el nu este înfățișat intelectului prin ferestrele simțurilor noastre exterioare. De aceea spune Filozoful că nu e lucru în intelect care să nu fi trecut mai întâi prin simțuri¹. Așadar, Desenul exterior fiind cel ce înfățișează simțului toate lucrurile, înseamnă că el este călăuza și îndrumător, începutul și sfârșitul oricărei percepții, a oricărei cunoașteri prin facultățile sufletului intelectual. Și așa cum în cartea întâia am arătat că el este înlăuntrul nostru părintele tuturor științelor și virtuților noastre morale², acum vom spune că prin acțiunea lui exterioară e hrana, călăuza și îndrumătorul numitelor științe și virtuți, este începutul și sfârșitul operațiunilor de gândire și cunoaștere, pentru care sint trebuincioase mijloacele de dobândire a acestor științe, și anume ajutorul și elementele Desenului. Pentru că acesta, ca un părinte iubitor și universal, oferă neconținut fiecăreia din ele tot ce îi este necesar, atât pentru dobândirea cunoștințelor cit și pentru punerea lor în practică, dând formă și contur, compunind și orânduind orice fel de forme, litere, instrumente, cifre, semne astronomice și sfere sau orice unelte necesare și potrivite fiecărei științe. Așadar prin asemenea mijloace intelectul dobândește știință și practică, iar acestea își iau substanța existenței și aparenței lor de la Desenul exterior, care și în interior și în exterior nu este altceva decît formă, reprezentare și precizare a oricărui concept, a oricărui gând, devenind astfel, atât exterior cit și interior, lumina și călăuza oricărei științe și practici.

¹ Este cunoscutul principiu: *Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*. ARISTOTEL, *De sensu*, 445 b 16 și *De anima*, 432 a 5; TOMA, *Comm. De anima*, III, 13, n. 791. A se vedea și n. 14 la p. 350. Textele Academiei, p. 35.

² Cartea I, cap. XV.

Aristotel spune că intelectul e lumina generală a cunoașterii, înțelegînd prin aceasta intelectul activ, după cum explică interpreții săi³. Dar acest intelect activ nu poate cuprinde și distinge percepția, operațiunea simțurilor și a obiectelor, fără substanțele reprezentative ale conceptului, căci fără ele, repet, nu poate cunoaște și înțelege, după cum e limpede și am dovedit-o pe larg, fiind necesar ca aceste lucruri sau formele lor să fie în suflet, cum zice Filozoful⁴; de fapt nu lucrurile inlese, căci nu piatra se află în suflet, ci forma ei. Prin urmare, intelectul posibil e încunoștințat prin aceste forme sensibile, care pun în mișcare imaginația și reflectă în sine toate lucrurile pe care le înfățișează ochiului său, adică simțul, lumina lui interioară și exterioară fiind acest Desen format și practic, aceste figuri, semne și instrumente, așa cum sint ele înțelese și cunoscute prin simțuri de către intelect. Iar intelectul astfel instruit devine știutor, iar sufletul rațional e înzestrat pentru toate operațiunile omenеști de cunoaștere.

Acesta e felul în care înțeleg eu că ajunge să cunoască sufletul nostru și intelectul însuși, socotind că prin cele arătate mai sus nu mă abat cu nimic de la părerea Filozofului⁵, amintitul Desen fiind lumina, făclia și călăuza sufletului intelectual, ale cărui cunoștințe sint cuprinse toate în acest vas, în această matrice (ca să zicem așa) a intelectului, a cărui facultate e aptă pentru orice cunoaștere umană și supranaturală, cu ajutorul acestui șoim înaripat, a acestei scînteii divine a Desenului.

Date fiind facultățile sufletului vom spune că, așa cum e necesar ca în toate cetățile, republicile și regatele să fie un conducător, un cirmuitor, un

³ TOMA DE AQUINO, *Comm. de Anima*, III, 10, n. 730—731.

⁴ *De anima*, III, 8, 431 b 25.

⁵ Zuccaro a rezumat, de fapt, ideile din partea a III-a a tratatului *Despre suflet*, cap. 3—8; v. și comentariul lui Toma, de unde a preluat unii termeni, ca *intelectul posibil*.

guvernator general, tot astfel Dumnezeu a rînduit în sufletul și intelectul uman acest agent natural al său, acest concept interior, această Idee a tuturor lucrurilor, pentru a cîrmui și a guverna republica simțurilor și intelectul în vederea operațiunilor noastre, pentru a-l îndruma spre rînduiala bunei viețuiri ca și spre împlinirea trebuințelor necesare, desprinse toate, după cum este limpede, din acest Desen interior și exterior, din acest concept, din această Idee, ca prim motor și concept al nostru.

Căci dacă cineva ar vrea să spună că acest conducător și guvernator e însuși intelectul, amintesc că s-a dovedit înainte că el este conținătorul, ca să zicem așa, vasul, receptaculul tuturor cunoștințelor și facultăților, al tuturor operațiunilor, așa încît nu-și poate fi lui însuși acel conducător și guvernator general care să se îngrijească de împlinirea și orînduirea tuturor cerințelor și nevoilor omenești, el fiind *tanquam tabula rasa*⁶. Iar cum spuneam înainte, nici după dobîndirea primelor cunoștințe nu are prin el însuși facultatea trebuincioasă practicilor, precum se va vedea, fără sprijinul necesar ce-i este adus de acest Desen pentru oricare din nevoile omenești. Ca atare el este, ca să zicem așa, grînarul și arsenalul care cuprinde și păstrează proviziile depuse aici de cîrmuitorul și guvernatorul său.

La fel am putea spune despre corpul omenesc apt și pregătit cu membrele sale pentru toate operațiunile, fiindcă nici el nu poate acționa fără suflet, nici sufletul fără intelect, nici intelectul fără cunoștința conceptului. Iar dacă cineva vrea să spună că toate cunoștințele și practicile omenești sînt în esență facultatea și operațiunea particulară a sufletului și intelectului, deoarece orice operațiune vine de la intelect și sufletul vital, care

⁶ Expresie folosită inițial de filozofii stoici, preluată și reevaluată datorită filozofului scolastic Aegidius Colonna (sec. XIII). Zuccaro întîlnise dealtfel expresia și în ARISTOTEL (*De anima*, III, 4, 430 a). Folosită și în textele Academiei, p. 33.

dă corpului facultatea de a opera, iar minții pe aceea de a concepe și reprezenta, ar fi foarte adevărat. Dar, deși corpul e instrumentul prin care operează sufletul și intelectul, ele nu operează fără concept, fără Desen. Iar dacă vom vrea să zicem că toate acestea sînt facultatea și potența sufletului și a intelectului, se cere să cunoaștem în propria esență tot ce privește sufletul, operațiunile sale, prin ce mijloc le îndeplinește, cunoaște și înțelege.

Corpul omenesc are felurite membre și felurite operațiuni, deosebite dar nu despărțite; la fel sufletul și intelectul au felurite potențe și facultăți, dar unite toate într-o singură substanță a sufletului intelectual, după cum am mai spus. Drept care e limpede că orice cunoaștere își are intelectia și facultatea ei, așa cum orice membru își are operațiunea lui. De aceea nu trebuie să spunem că gura vede sau ochii aud, și nici că mîinile au simțul auzului sau al mirosului, căci ar fi un mod impropriu și nepotrivit de a ne exprima; nici că mărul face smochine iar vița nuci, și alte asemenea lucruri, deoarece nu aceasta e facultatea lor proprie și particulară, după cum nici muzica sau oricare dintre științe nu se ocupă cu facultățile altora.

Trebuind să dăm fiecărui membru propria lui calitate și propriul lui nume potrivit operațiunii sale, așa cum și științele și practicile vor avea și denumiri proprii operațiunilor lor aparte și particulare, vom spune prin urmare că, după cum dintre membrele corpului omenesc ochiul e cel ce are vedere și facultatea văzului, fiind ca atare călăuza și îndrumătorul corpului și al omului, tot astfel călăuza și îndrumătorul sufletului este acest Desen, acest concept. Și așa cum simțurile omului sînt ferestrele sufletului, tot astfel lumina lui exterioară și interioară este acea pupilă și facultate vizuală intelectuală, acest Desen exterior reprezentativ, care e călăuză și îndrumător intelectului și simțurilor.

de a acționa, intelectul de a gândi, a cunoaște și a înțelege, iar sufletul de a da spirit vital și a susține corpul și simțurile, tot astfel Desenul o are pe aceea de a lumina și a hrăni, fiindcă fără lumina și îndrumarea lui ferestrele intelectului rămân oarbe; întocmai ca și ochiul omenesc, care, deși are facultatea vederii, dacă e lipsit de virtutea vizuală, de lumina exterioară, care e cauza vederii, și de obiectele ce i se înfățișează, nu vede și nu poate vedea nimic în întuneric. Tot astfel intelectul fără simțuri, și simțurile fără lumina exterioară, fără obiecte, forme și figuri, nu văd, nu înțeleg, nici nu pot înțelege și înfățișa intelectului nimic.

Vom încheia așadar spunind că, nu sufletul simplu și intelectul pur sînt în sine autorii cunoștințelor și operațiunilor lor, așa cum nici pomul nu produce și nu poate da roade fără virtutea productivă, ajutată de un pămînt bun, de grădinar, de roua și ploaia cerului. Tot astfel intelectul uman are și el nevoie de toate aceste lucruri, de grădinar, ploaie și rouă, de această virtute intelectuală, de acest Desen, de această scinteie divină, care e roua și ploaia ce fecundază și îngrașă pămîntul, făcînd să crească plantele, ierburile sau florile conceptelor și ale operațiunilor exterioare. Căci acest intelect sădit în pămînt bun, udat și îngrijit cu sîrg și pricepere, va produce florile și fructele unei operațiuni deosebite și, ca un grînar sau arsenal mare și bogat, va scoate apoi la iveală armele și comorile sale adunate din belșug prin grija și iscusința paznicului său, a îndrumătorului și îngrijitorului său, care veghează să nu-i lipsească nici armele, nici merindea.

Vom mai spune de asemenea că, așa cum îmbelșugatul grînar și arsenal are nevoie de un paznic și priveghetor sîrguincios care să-l derectice și să-l țină curat, ferind bucatele de gărgărițe și armele de rugină, gata să vină cu cheile pentru a deschide și a închide porțile și ferestrele, tot astfel intelectul nostru are nevoie de aceeași

pază și îngrijire pentru a fi bine rînduit, vegheat și pregătit pentru orice operațiune, după cum vom arăta mai departe. Poarta și ferestrele lui sînt simțurile, prin care pătrunde lumina Desenului ce apără și păstrează orice cunoștință, cheia care închide și deschide este însuși conceptul Desenului, iar paznicul ce veghează asupra armelor e judecata, pusă să se îngrijească de acest grînar, de acest mare arsenal al intelectului uman, ca părtașă la orice operațiune. Așadar vedem că e necesar receptaculul pentru a păstra bucatele, cîrmuitorul pentru a-l umple, guvernatorul pentru a-l îngriji și guverna, cheia pentru a deschide și a închide, lumina pentru a cunoaște și a înțelege, iar paznicul pentru a administra, făcînd aceasta ca locțiitor al Desenului, vătaf și majordom care ține cheia de aur a intrării și ieșirii. Iar intelectul posibil este un receptacul încăpător, ce poate cuprinde orice licoare prețioasă a tuturor cunoștințelor omenești. Dar așa cum intelectul fără cunoaștere este ca un vas gol, tot astfel conceptele și Ideile din minte, fără forme sensibile, sînt ca sufletul fără trup, ca sămînța fără rod, iar Desenul exterior fără facultatea intelectuală va fi obiect și formă lipsită de orice substanță. Ca atare se vede limpede că primul nu poate cunoaște și opera fără cel de al doilea, și nici acesta nu poate produce nimic bun fără cel dintîi.

Acum, deoarece am dovedit că intelectul cu facultățile sale, odată instruit și practic, este ca un receptacul umplut cu tot felul de cunoștințe și potențe, ca un corp bine predispus și pregătit pentru orice operațiune, este pămînt rodnic și bogat, copac încărcat cu poame alese, este grînar și arsenal îmbelșugat cu de toate, rezultă că desenul intelectual și practic este lumină, făclie, hrană și viață a oricărei științe și practici⁷, cîrmuitor și guvernator general. Intelectul și judecata sînt brațele și mîinile Desenului care

acționează și face să acționeze toate lucrurile, iar fără ajutorul și facultatea lui orice cunoaștere este moartă în intelect, așa cum vom arăta deindată.

CAPITOLUL X

Cum științele și cunoștințele omenești rămân nefolositoare în intelectul inactiv, ca niște membre moarte, dacă nu sînt însuflețite de Desen

În capitolul precedent am arătat că Desenul e hrana, călăuza și îndrumătorul tuturor științelor și practicilor în dobîndirea lor de către intelect. Acum vom arăta că odată dobîndite, ele rămîn moarte în intelectul inactiv, dacă nu sînt însuflețite de Desen, astfel încît ar fi de prea puțin folos să știm și să ne însușim o cunoștință, dacă n-am folosi-o sau n-am putea să o folosim și să o dăm în vileag în vederea unui scop util. Prin urmare cunoștințele de orice fel nu pot fi efectiv însușite și demonstrate fără practica demonstrativă.

Știința și cunoașterea i-au fost hărăzite omului ca un dar deosebit, împreună cu intelectul prin care să le poată dobîndi și demonstra. Așadar, dacă intelectul nu acționează, ele sînt și rămîn ca și moarte în intelectul conceptului, de parcă nici n-ar fi. Căci pentru ca un lucru să fie, el trebuie să se arate simțurilor sau în alt mod intelectual, senzitiv, demonstrativ. Iar dacă aceste cunoștințe trebuie să-i aducă omului folos și desfătare, căci pentru asta i-au fost hărăzite, ele trebuie să se arate în substanța lor reală.

Dacă vrem să înțelegem însă cele de mai sus, este bine a ști mai întîi ce anume este știința în esența ei și ce se înțelege prin cunoașterea unui lucru. Vom da aici pe scurt definiția științei,

asa cum o dă Aristotel ¹, care spune că ea nu este altceva decît cunoașterea unui lucru prin cauza care-l face să fie ce este, și că altă definiție reală și sigură nu poate fi. Căci, într-adevăr, știința nu este altceva decît a cunoaște a stăpîni printr-o cunoaștere rațională sigură calitatea ² unui lucru pe care cineva îl afirmă sau vrea să-l cunoască și să-l înțeleagă — deși cunoașterea și înțelegerea au o calitate diferită, dar laolaltă sînt același lucru cu gîndirea, care e prima parte a științei. Iar știința ca deprindere nu înseamnă altceva, după Aristotel, decît speciile lucrurilor vizibile confirmate în suflet, în intelect, oricare ar fi felul cunoașterii în respectivele științe, fie ca potență sau act simplu în suflet, sau ca substanță demonstrativă în partea intelectuală a sufletului, care lucruri devin apoi deprinderi ale intelectului și virtuți. Nu este însă necesar să cercetăm aici în care gen trebuie așezate, dacă în potența intelectuală sau în substanța demonstrativă, în act sau în alt gen de predicamente ³, și dacă este potență în act simplu ori în specie divizibilă sau indivizibilă; căci acestea nu privesc expunerea noastră, fiind de ajuns că am demonstrat pînă aici ce este și ce înseamnă știința care e cunoașterea sigură a cauzei lucrului gîndit, și că înțelegerea și cunoașterea sînt substanța științei, iar deprinderea ei e făcută din speciile vizibile confirmate în minte și în intelect.

Așadar această știință intelectuală, astfel adunată în intelectul devenit știutor, dar inactiv, neacționînd și neputînd acționa din lipsă de instrumente,

¹ Termenul de *știință*, frecvent folosit în *De anima*, este definit de ARISTOTEL în *Analitica secundă*: „Avem o cunoaștere absolută despre un lucru... cînd socotim că cunoaștem cauza lui... și apoi cînd am înțeles că este imposibil ca el să fie altfel decît este. E evident că cunoașterea științifică este de acest fel”. (I, 2, 71 b).

² Calitatea fiind „deosebirea substanței” (*Metafiz.* V, 14, 1020 a), deci caracterul prin care lucrurile se deosebesc esențial unele de altele.

³ V. n. 8 la p. 353.

rămîne moartă, iar intelectul inutil, ca un pom fără roade. Și cu toate că, fiind în potență în intelect, ea este deprindere și virtute, știința nu e și nu va fi în act substanțial și demonstrativ în mod actual pînă ce intelectul nu va acționa în afară, iar pomul nu-și va da la iveală roadele, așa încît respectiva știință să se arate simțurilor. Cum ar fi, de pildă, niște fructe și flori minunate într-un vas acoperit. pe care, atîta vreme cît sînt ținute sub învelitoare, nu le putem cunoaște prin simțul văzului, nici să știm ce sînt, nici să le aflăm frumusețea și calitatea, iar înainte de a le gusta, nici să le simțim gustul, deși ele se află în vas în substanța lor substanțială și în potență, iar odată dezvelite, în act demonstrativ. Tot astfel cunoștințele sînt limpezi și știute în intelect, dar nu sînt în substanță reală vizibilă în act demonstrativ, așa încît să ne bucurăm și să ne înfruptăm din ele pînă ce nu sînt dezvăluite, pînă ce intelectul nu acționează și copacul nu-și dă la iveală roadele în mod real și substanțial, pentru ca pipăitul și gustul să le poată cuprinde. Aceste fructe și flori acoperite vor putea totuși vesti în afară cîte ceva despre calitatea lor prin suavitătea miresmei, înainte ca ochiul să le fi văzut, așa cum omul știutor și învățat își poate vesti prin unele calități interioare știința și învățătura datorită purtărilor lui cuviincioase. Dar gustul, savoarea elocinței, a învățăturii, ca și a muzicantului sau a cîntărețului, nu pot fi înțelese, nici cunoscute și nici gustate pînă ce nu auzim sunetul, cuvintele sau expunerea limpede a învățăturii. La fel se întîmplă cu toate științele și cu acțiunile sensibile ale oricărei profesiuni sau practici, care le fac să fie reale în substanța lor, folositoare, plăcute și bune cînd sînt dezvăluite și demonstrate în act practic; căci și despre copac vom spune că e roditor și bun cînd i se vor fi copt fructele, bucurîndu-ne și plăcîndu-ne mai mult cînd îi luăm poama în mînă și, despicînd-o; îi simțim gustul pe cerul

guri. Tot astfel, pentru a înțelege și a ști dacă un lucru e bun sau rău, se cere să-l vedem, să-l simțim și să-l gustăm.

Așadar acțiunea intelectului este cea care dezvăluie și arată în afară fructele și florile științelor și artelor pe care le cuprinde în sine acoperite și ascunse. Iar pentru a le dezvălui și a le da la iveală, intelectul bine predispus și știutor are nevoie de instrumente proprii și particulare cu care să acționeze și să arate în afară știința și înțelepciunea sa, căci fără acestea respectivele cunoștințe și practici rămîn moarte în intelect, lipsite de spirit vital, iar intelectul rămîne inactiv, ca și cum n-ar fi bun și folositor în propria-i substanță⁴. Tot astfel am putea spune că Dumnezeu însuși, cu înțelepciunea și atotputernicia lui, dacă nu și-ar îndeplini acțiunile sale de a crea și hrăni copacii, roadele, animalele și de a susține ordinea în natură, ajutînd și sprijinînd cu bunătatea lui omul, propria sa creatură, nu și-ar împlini oarecum ființa-i divină; iar atunci nu s-ar mai arăta nici înțelepciunea, puterea și bunătatea lui, așa încît, deși acestea ar rămîne închise și învăluite în sine însuși, el ar fi lipsit în substanța-i substanțială de efect și de acțiune, neîmpărtășind tot acest bine. Vreau să zic că la fel se întîmplă și cu intelectul cînd se arată știutor și învățat prin acțiunile sale, pentru ca științele să aducă folos și desfătare.

Prin urmare Desenul însuflețește totul, aducînd lumină și hrană, iar dacă ar lipsi el, intelectul ar fi lipsit de cunoaștere, de facultatea de a înțelege și a acționa. Astfel am dovedit că toate științele, pentru a fi bune și folositoare așa cum le este menirea, trebuie să acționeze și să se dezvăluie simțurilor, iar intelectul știutor și învățat să acționeze și să-și arate în afară fructele și florile cunoștințelor sale, toate acestea înfăptuindu-se cu ajutorul Desenului. Să vedem acum dacă

⁴ Argumentare în parte inspirată din *De anima*, II, 5 și III, 9—10, cu comentariul respectiv al lui Toma de Aquino.

acest Desen alit de atotputernic în intelectul uman, are putința de a se dovedi în substanța lui prielnic și folositor simțurilor și intelectului doar prin el însuși, fără ajutorul vreunei alte științe, cunoașteri sau practici.

CAPITOLUL IX

Cum Desenul se amână, se nutrește și acționează prin sine însuși în intelect

Până aici am arătat că Desenul are o asemenea virtute și însemnătate încât este lumină pentru intelect, hrană și viață pentru orice cunoaștere sau practică și că fără el nici o știință nu se poate arăta simțurilor și nu poate fi deplin înțeleasă și gândită de intelect. Să vedem acum dacă acest Desen, care dă ființă și viață tuturor celorlalte științe și practici, are prin sine însuși facultatea de a se însufleți, a se hrăni și a se perfecționa, precum și de a se arăta simțului și intelectului în propria-i substanță, pentru a fi de folos sieși și altor practici ale sale, fără ajutorul vreunei alte științe decât a lui însuși, inventind, dispunind și rânduind singuri orice instrument, regulă, formă sau figură; căci altfel n-ar putea fi prima lumină, primul concept, cauza tuturor intelectiunilor, cirmuitorul și guvernatorul general al tuturor practicilor, dacă el însuși ar avea vreo lipsă.

Ca atare, așa cum Dumnezeu, făcătorul naturii, este prin sine, este pentru sine și este în sine cunoaștere desăvârșită a lui însuși, tot astfel acest concept insuflat în sufletul rațional — înzestrat cu puterea de a fi lumină generală a intelectului, prim motor¹ interior al omului,

¹ Termen aristotelic folosit în traduceri românești (*Metaf.* p. 358, 359 ș.a.), desemnând cauza ce generează orice mișcare, primul motor fiind socotit Dumnezeu, iar aici Desenul, care a fost definit ca „scinteie a divinității”. Același calificativ și în textele Academiei, p. 88.

cauză generală a oricărui concept și primă facultate de a se inventa, a se reprezenta și a se cunoaște pe sine însuși în propria-i substanță reală, cu puterea unor concepte supraomenești — cercetează, compune, orinduieste, lămurește, înțelege și dispune orice materie aptă și predispusă acțiunilor sale proprii și particulare; iar ca guvernator și cirmuitor general al tuturor celorlalte se cuvine și este rațional să-și fie sieși cirmuitor ca și propriilor lui acțiuni.

Dar poate că vreo minte iscusită se va opune aici, zicind că această reprezentare, acest Desen ideal și intelectual, deși aduce intelectului prima mișcare și prima lumină, nu acționează doar prin sine însuși, deoarece intelectul își indeplinește toate acțiunile numai cu ajutorul simțurilor. Subtilă obiecție, dar deșartă și fără substanță², deoarece, așa cum lucrurile comune aparțin tuturor și oricine e liber să le folosească, avind parte de ele ca bunuri ale republicii, însă nimeni nu poate pune întru totul stăpânire asupra lor în afară de cirmuitorul statului, tot astfel intelectul și simțurile fiind supuse Desenului sau conceptului, putem spune că acesta, ca guvernator și cirmuitor, se slujește de ele ca de propriile lui bunuri; sau vom spune, cu alte cuvinte, că simțurile și intelectul sînt comune tuturor acțiunilor și operațiunilor umane. Iar așa cum, din materia aptă și predispusă pentru orice, toate lucrurile își pot avea partea lor, folosindu-se fiecare de ea după propria-i dorință

² Argumentarea ce urmează a fost citată de PANOF-SKY ca exemplu al modificării raportului aristotelic dintre cunoașterea senzorială și cea ideală. În felul acesta „se restituie Ideii caracterul ei aprioric și metafizic, derivind în chip nemijlocit principiul formator de idei al spiritului omenesc din cunoașterea divină... Spiritul omenesc stăpîn pe sine, ajuns la conștiința spontaneității sale, crede că-și poate menține această spontaneitate în fața realității sensibile numai legitimîndu-o sub specie divinitatis. Geniul își justifică prin originea divină superioritatea sa, de aici înainte expres recunoscută și accentuată”. (*Op. cit.*, p. 54).

și plăcere, sau așa cum lumina soarelui e generală și comună întregului univers, fiind totodată particulară tuturor creaturilor și tuturor locurilor, tot astfel simțurile și intelectul, comune tuturor acțiunilor și operațiunilor, sint instrumentul uman general și necesar pentru a cunoaște, a gândi și a acționa. Așadar, obiecția nu se potrivește, iar de materiile particulare naturale se slujește de asemenea și se poate sluji oricine după voie; ca atare nuse poate spune că Desenul nu operează prin sine însuși tot ce îi e necesar și că nu dispune de materiile comune după propria-i voință, atit cit dorește, după nevoile particulare ale operațiunilor sale și după propria-i socoteală, iar nu după voia și rânduiala vreunei alte științe sau practici în afara alor sale.

Pictura, sculptura și arhitectura sint substanțe unice și particulare ale Desenului, prin care acesta se dispune și se arată pe sine însuși odată cu deosebita lui artă și facultate. Așadar el se dezvoltă mai întâi ca o simplă și pură linie, Idee și formă a tuturor formelor, concept al tuturor conceptelor. Iar în profesiunile amintite el se însufletește, se hrănește și se desăvârșește prin orice facultate teoretică sau practică, și nu se află concept sau operațiune în care ele să nu fie înzestrate de acest părinte binefăcător și atotștiutor cu orice le e necesar, după cum se poate limpede înțelege. Care lucruri nu numai că le orinduește, le procură și le dispune el însuși, dar pe lângă aceasta ia de la natură culorile și materiile, găvind felul în care trebuie folosite și perfecționate, atit cele naturale cit și cele artificiale. Și tot el însuși dispune, compune și orinduește orice instrument pentru orice gen și manieră a operațiunilor lor, învățându-i pe unii să-și pregătească penița, pe alții să facă peneluri, rigle și compasuri, iar pe alții să făurească dălți, să le călească, să le ascută și să le minuiască, sau alte asemenea lucruri trebuincioase operațiunilor și profesiunilor sale particulare.

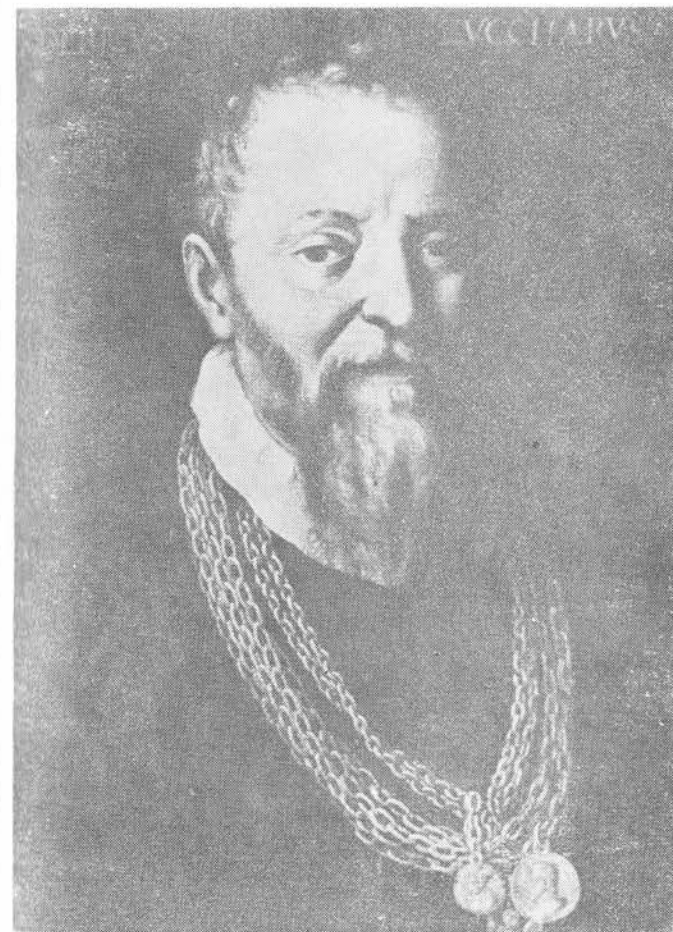
Așadar el însuși procură, orinduește și dispune totul de la sine și prin sine, iar în felul acesta se însufletește, se hrănește și se desăvârșește, concentrându-se în cele trei profesii ce sint facultățile lui proprii și particulare, prin care se desfată în mod deosebit să imite natura, luindu-se la întrecere cu ea. Dar numai atit cit îi este îngăduit de supremul motor, Dumnezeu, ca scinteie a divinității sale și lumină intelectuală, fiindcă așa cum umbra urmează corpul, tot astfel Desenul merge pe urmele lui Dumnezeu, motorul său. Și așa cum Dumnezeu, fiind făcătorul și creatorul tuturor lucrurilor, este viața și lumina oricărei lumini, înțelepciunea și potența ori cărei cunoașteri, a oricărei științe, tot astfel el poate fi numit adevăratul izvor al oricărei științe și Desen adevărat, și un desenator desăvârșit, deoarece el orinduește, formează și dispune totul³.

De aceea Pindar, vrind să aducă laude lui Dumnezeu — după cum scrie Plutarh — a spus că era un desenator desăvârșit. Iar dacă un păgin a ajuns să-l cunoască pe Dumnezeu prin operele sale din univers, cu atit mai mult putem cunoaște și noi acest preainalt Desen, umbră a minții divine, atit de puternică și neasemuită în intelectul uman. Vom spune de asemenea, ca și Platon în dialogul numit *Teage*, că Desenul este

³ De aici înainte, sfârșitul tratatului este marcat de ample efuziuni religioase, cel mai adesea reluind și amplificând afirmații presărate în restul textului. În original devine sensibilă și o modificare a scriiturii, care, eliberată de friul unei argumentări riguroase după tiparele scolastice, prezintă frecvente neglijențe de exprimare și inconsecvențe logice. Acestea au fost mult atenuate în traducere, datorită necesității de a oferi cititorului un text coerent și expurgat de neclarități ce ar fi părut erori de tălmăcire. Am semnalat acest fapt, deoarece este simptomatic nu numai la Zuccaro, ci în general pentru scrierile marcate de șabloane verbale și conceptuale ale Contra-reformei.

un lucru sfânt⁴. Prin urmare Dumnezeu este adevăratul Desen și adevăratul autor, desăvârșitul și divinul pictor, sculptor și arhitect, așa cum se înțelege limpede și o putem vedea din operele sale divine, deoarece a desenat, a colorat și a închipuit totul, rinduind cu atita măiestrie acest univers, a creat lumina, a făcut cerurile, a alcătuit stelele și a despărțit elementele, cu o ordine și o întocmire atit de minunată, încit se vădește înainte de toate a fi fost un pictor desăvârșit, de vreme ce s-a zugrăvit pe sine însuși pentru vecie cu penelul atotputerniciei sale, atunci cind s-a înfățișat și s-a întruchipat în persoana Cuvintului, zămislindu-și fiul, *sapientia Patris*, adevăratul lui chip și imagine. Și a făcut-o și mai vădit cind a creat lumina, zicind *fiat lux*, și a despărțit întunericul de lumină, acestea fiind clarobscururile ce însuflețesc orice natură, orice plantă, orice ființă. Iar cu penelul naturii umane — împlinitoarea voinței lui — a dat și dă neconținut culoare, zugrăvind ierburi, flori, plante, animale și mulțimea de minerale cîte se găsesc pe fața pămîntului sau în adîncul lui, împodobind cerul cu stele și văzduhul cu nenumărate și fermecătoare culori. Apoi s-a dovedit sculptor cind a plămădit omul și toate animalele și a dat ființă și corp tuturor lucrurilor vizibile. În sfîrșit, ni se arată și ca arhitect, deoarece a orinduit globul ceresc și pămîntesc cu o măiestrie atit de minunată. Drept care toate lucrurile create, formate și orinduite se cuprind în numele puterii Tatălui, al înțelepciunii Fiului și al bunătății Sfîntului Duh, iar substanța acestor trei persoane într-un singur Dumnezeu.

⁴ Dacă pînă acum termenul de Desen a fost folosit doar cu sensul de concept sau Idee, de aici înainte vom înțilni echivalări cu felurite alte noțiuni, menite să-i amplifice implicațiile și apologia. De ex. citatul din Platon se referea la un simplu *sfat* cerut de cineva, iar Socrate răspunde ca „sfatul este un lucru sfînt“. În traducerea latină figura deci cuvîntul *consilium*, a cărui accepție și interpretare va fi folosită oarecum abuziv și la p. 470—472.

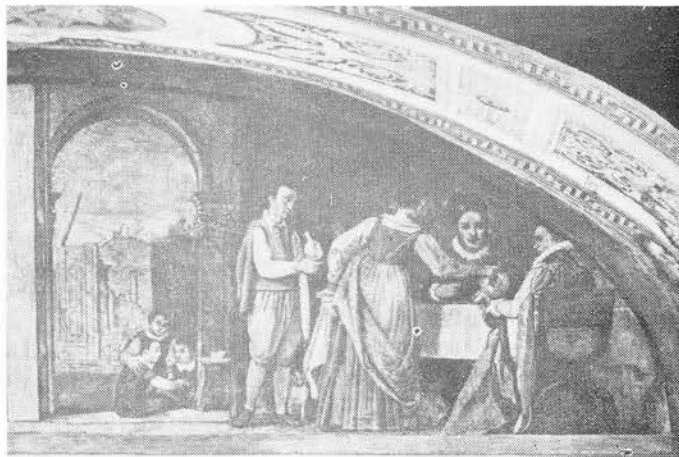


Frans Porbus cel Tânăr (?), *Portretul lui Federico Zuccaro*, Florența, Uffizi

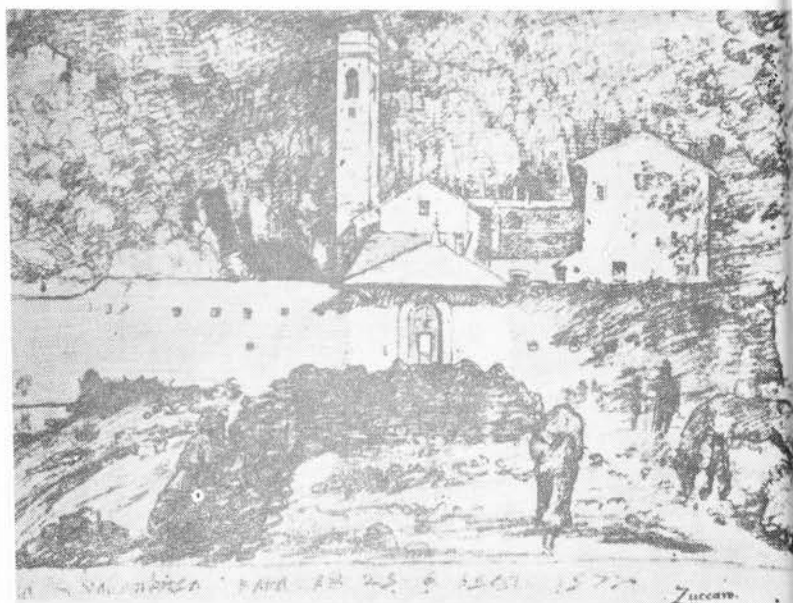


Federico Zuccaro, *Discuția cu V. Borghini asupra decorării Domului din Florența*, Roma, Biblioteca Hertziana

Federico Zuccaro, *Familia Zuccaro*, Florența, Casa Zuccaro

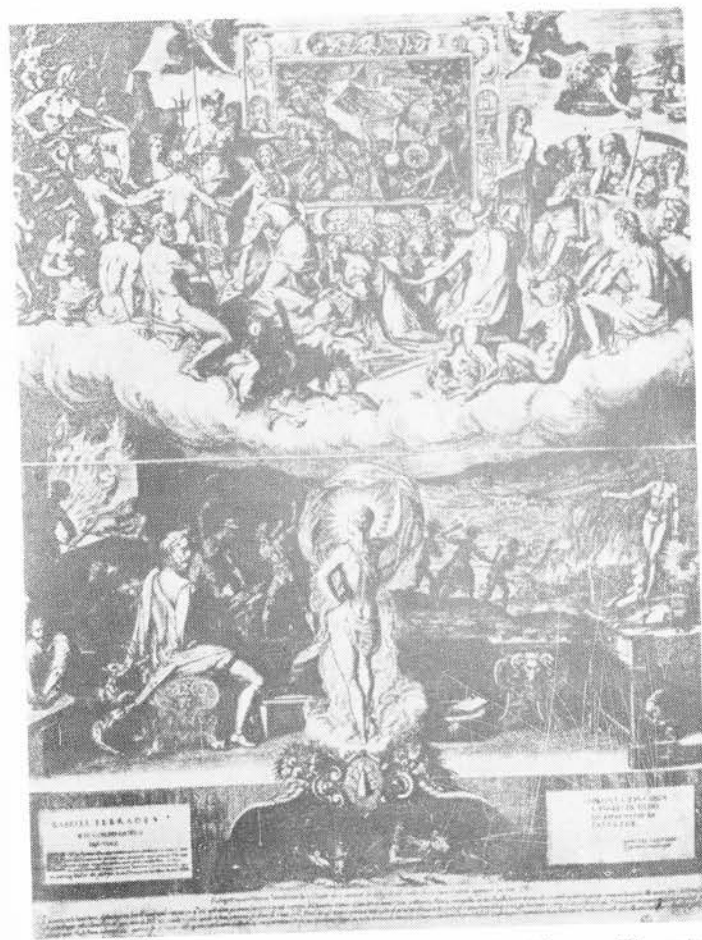


Federico Zuccaro, *Autoportret*, detaliu din *Discuția cu V. Borghini asupra decorării cupolei Domului din Florența*, Roma, Biblioteca Hertziana

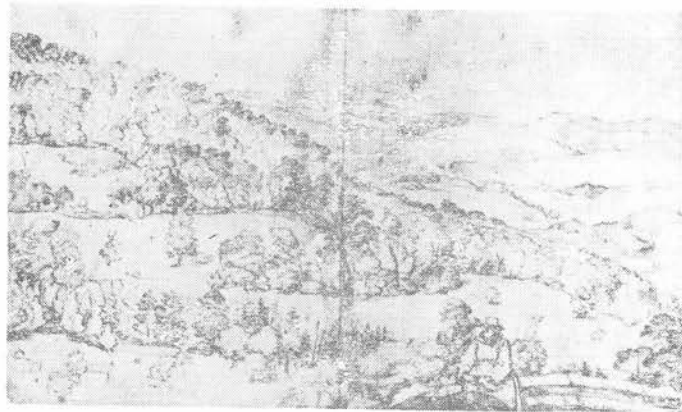


Federico Zuccaro,
„La Badia di Val-
lombrosa“, Stock-
holm, Muzeul Na-
țional

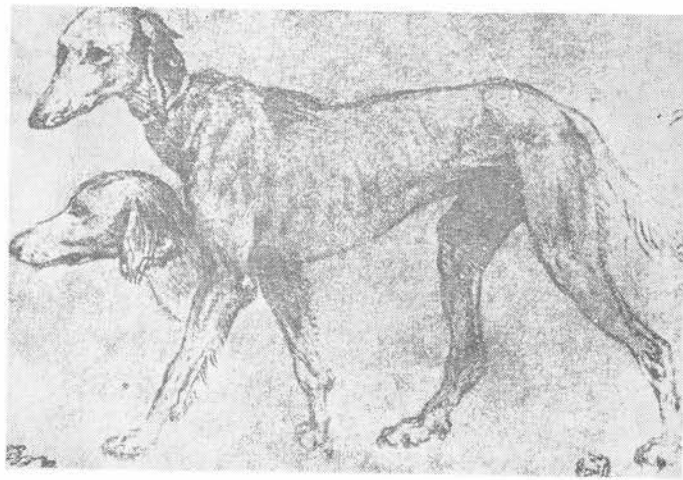
Federico Zuccaro,
Abatele Niccolò Un-
garo, Stockholm,
Muzeul Național



Federico Zuccaro și C. Cort, *Il lamento della Pittura*, Florența,
Uffizi



Federico Zuccaro, *Vedere dinspre terasa Paradisino*, Edimburgh, National Galleries of Scotland

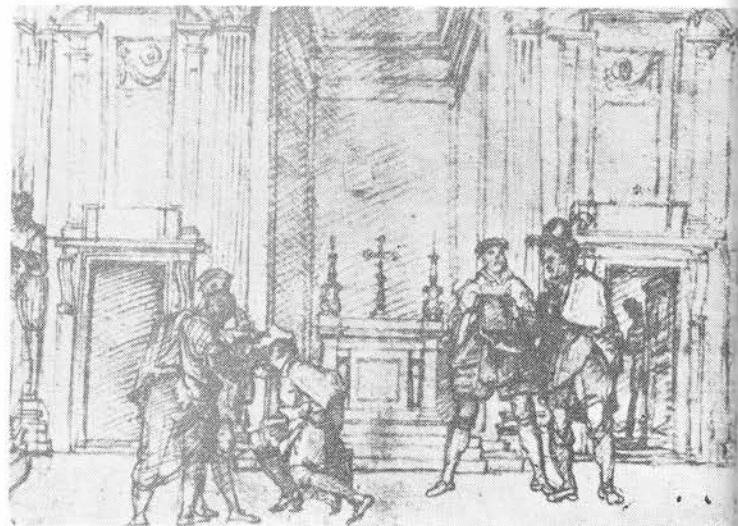
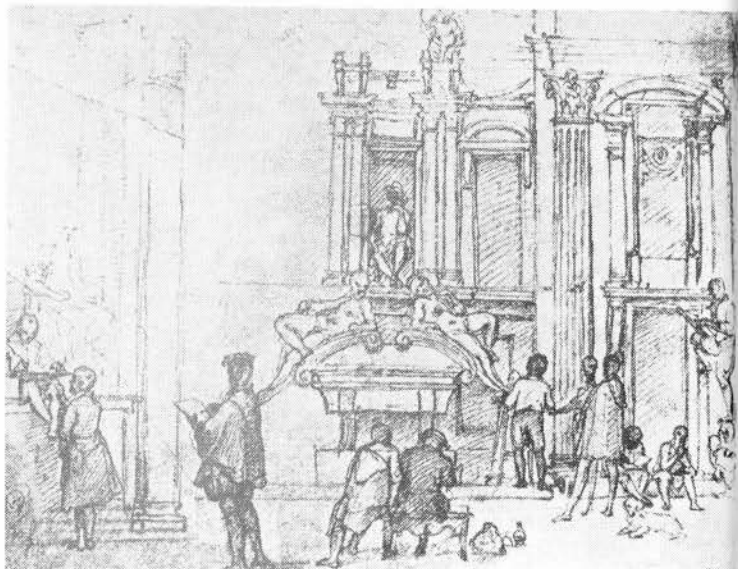


Federico Zuccaro, *Ciine de vinătoare*, Paris, Luvru

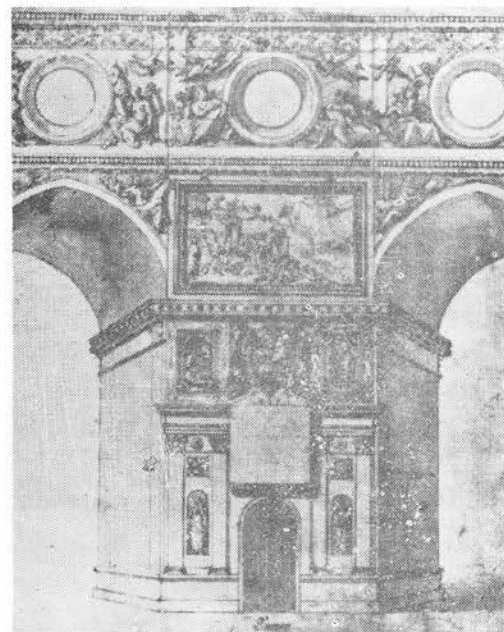


Federico Zuccaro, *Piticul Morgante*, Philadelphia Rosenbach Foundation

Federico Zuccaro, *Pictori în sacristia nouă a bisericii San Lorenzo din Florența*, Paris, Luvru

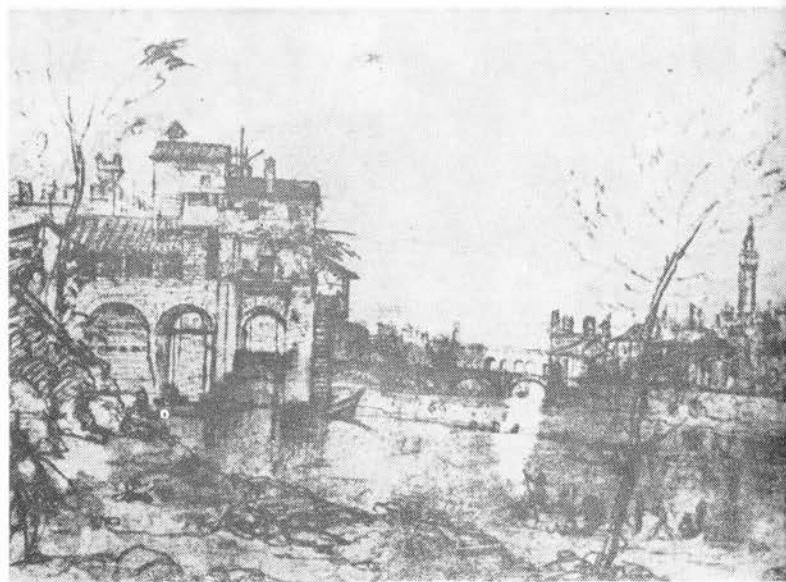


Federico Zuccaro,
Proiect pentru frescele Domului din Florența, Oxford, Christ Church



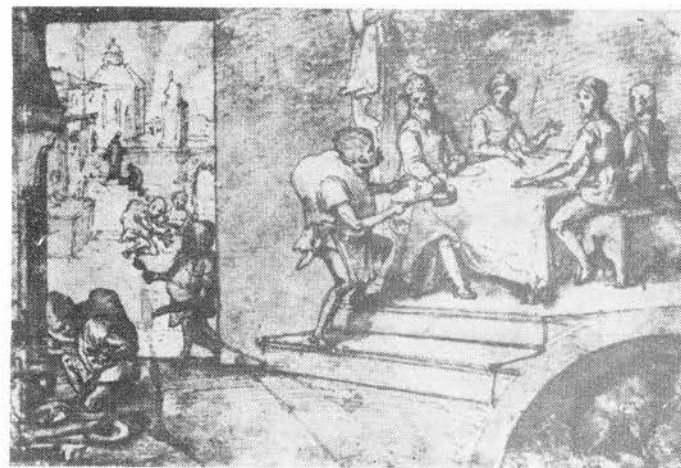
Federico Zuccaro, *Decorația cupolei Domului din Florența*, detaliu

Federico Zuccaro, *Tinărul în grădina plăcerilor lumești*, Paris, Luvru, Cabinet des Dessins

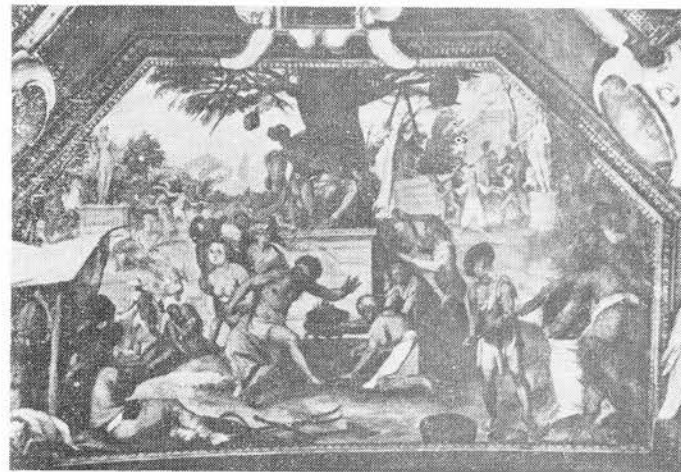


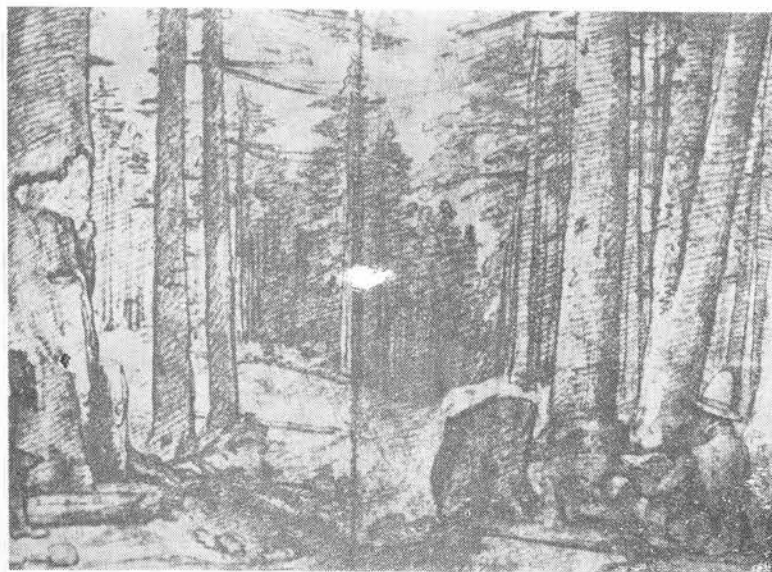
Federico Zuccaro, *Florența văzută dinspre Mulino di San Niccolò*, Paris, Luvru

Federico Zuccaro, *Scenă din viața lui Esop*, Viena, Albertina

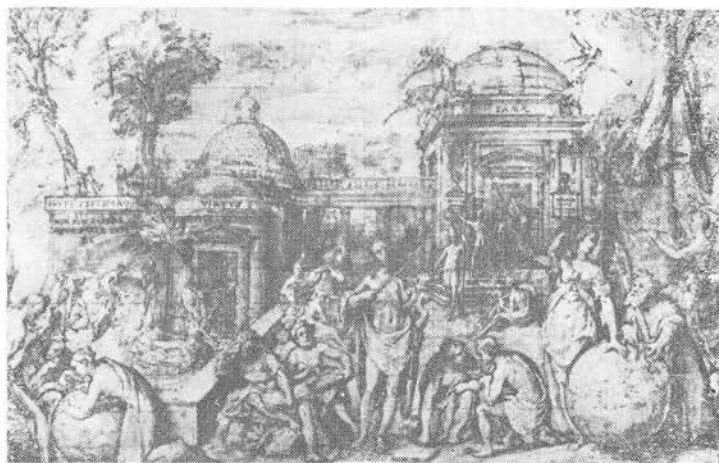


Federico Zuccaro, *Vara*, frescă, Florența, Casa Zuccaro





Federico Zuccaro, *Popas în Pădurea Vallombrosa*, 1576, Viena, Albertina



Federico Zuccaro, *Tinărul virtuos primit în Grădina Artelor Libérale*, New York, Col. Janos Scholz

De aceea spunem că Desenul, ca simbol natural al lui Dumnezeu în noi, este oarecum umbra atotputerniciei sale, îndeplinind în simțurile și intelectul uman tot ce știe și poate din lucrurile arătate înainte, deoarece este și merită pe drept rangul de agent natural al imaginii și asemănării divine în noi, fiind lumină și far al intelectului, prim motor interior, hrană și viață a operațiunilor noastre. Ca lumină strălucește în toate simțurile cu potențele sale, ca prim motor interior este cauza intelectiilor noastre, și ca hrană e viața și substanța oricărei operațiuni. Dar în nici o altă știință, practică sau profesiune nu se arată și nu este cuprins mai bine în propria și particulara lui substanță și practică decît sub numele de pictor, sculptor și arhitect; căci în această întreită facultate el strălucește prin puterea, știința și însușirea lui de a aduce folos și desfătare omului, de a împodobi și înfrumuseța lumea noastră pămîntească, concentrîndu-și ca atare substanța tuturor acțiunilor sale sub numele de Desen.

Căci numele acesta, așa cum vom arăta la sfîrșitul tratatului de față, constituie totodată un adevărat simbol, o adevărată imagine și asemănare a lui Dumnezeu în noi, punînd în fapt, ca agent natural, facultatea ce i-a fost dată de creator cînd a zis „să facem omul după chipul și asemănarea noastră”, dînd formă, dînd oarecum viață și hrănînd o altă natură, o altă existență, cu forme artificiale, iar în felul acesta luminează și îndrumă intelectul și simțurile noastre să cunoască și să înțeleagă lucruri înalte și supranaturale. Astfel prin nume și prin acțiunile sale se dovedește agentul natural al lui Dumnezeu în noi, cîrmuitor și guvernator al simțurilor și intelectului nostru, însuflețindu-se prin sine însuși cu propriile-i acțiuni, împodobînd și înfrumusețînd lumea cu atîtea științe, cunoștințe și practici. Totodată el însuflețește și hrănește orice știință intelectivă sau practică, după cum vom arăta mai jos.

CAPITOLUL XII

Cum filozofia și filozofarea sînt Desen metaforic prin asemănare

În prima carte am arătat și am dovedit îndeajuns că Desenul interior este concept, Idee, sufletul și spiritul oricărei științe, iar în cea de a doua că este hrana și viața exterioară intelectuală și practică a tuturor științelor și practicilor, cîrmuitorul și guvernatorul simțurilor și intelectului nostru, luminîndu-l și lămurîndu-l în orice cunoaștere și operațiune. Totuși pentru o mai bună înțelegere a celor spuse și arătate pînă aici, vom discuta în capitolul de față ceea ce au susținut unii, și anume că nu Desenul este lumina interioară, ci filozofia morală și naturală ar fi cea care îndrumă intelectul cu speculațiile sale, fiind deci cîrmuitorul și guvernatorul general al științelor și cunoașterii omenestii; că ea este totodată cea care ne arată și ne învață ce sînt virtutea și viciul, lămurind rațiunea că trebuie să urmărească binele și să ocolească răul, îndrumînd-o spre buna cîrmuire a statului sau republicii. În sprijinul tuturor acestor lucruri ei dau drept exemplu atîția filozofi înțelepți care au rinduit și au lămurit regulile, limitele și procedeele științelor speculative și practice spre binele obștesc și particular, astfel încît această filozofie și filozofare ar fi de fapt cauza primă și prima lumină interioară și exterioară și practică, spunînd că ea singură pătrunde prin speculația lăuntrică toate lucrurile naturii și artelor, gîndește, înțelege și cunoaște în propria-i substanță atît cauza cit și efectele ansamblului mobil al naturii, contemplarea cerurilor, a lui Dumnezeu însuși și atîtea alte lucruri ce deschid mintea și duc la o cunoaștere reală în orice domeniu prin teorie și practică. Ca atare Desenul nu este și nu poate fi aceea cauză primă ce luminează intelectul, nici cîrmuitorul și guvernatorul lui,

ci filozofia și filozofarea e conducătoare și îndrumătoare a tuturor cunoștințelor umane și supranaturale pe care le poate gîndi intelectul nostru.

Răspunzînd pe scurt la aceste obiecții vom spune în primul rînd că, pentru a nu face o confuzie de nume și de specii ale speculațiilor metaforice și mintale, trebuie să se țină seama că noi vorbim doar despre acea primă cauză speculativă, intelectuală, mintală care, așa cum s-a arătat, nu poate fi înțeleasă și cunoscută fără forme și imagini, precum afirmă Filozoful, spunînd că formele și figurile sensibile sînt cele care aduc cunoștință mai întîi simțurilor interioare, imaginației, gîndirii intelective¹, precum și filozofiei înseși subiect de filozofare. Iar pentru a răspunde la toate cele de mai sus, trebuie să deosebim substanțele proprii și particulare ale fiecărei facultăți, așa cum vor fi specificate la locul potrivit acelea ale oricărei științe, cunoașteri și practici². Dar dacă vrem să procedăm la o deosebire reală și la lămurirea acestora, vom vedea că ele sînt diferite în substanța lor proprie și particulară, deși se nasc toate dintr-un izvor de meditație și speculație mintală, așa cum filozofia în particular este întru totul speculație mintală. Care speculație filozofică sau filozofare metaforică, figurativă, mintală — dacă vrem să luăm aminte fără vorbă multă și controverse — vom vedea că, în propria-i substanță intelectuală, discursivă, este o speculație ideală de concept, formă, ordine și rațiune despre orice subiect. Adică această filozofie și filozofare este un Desen și o desenare metaforică în minte; care

¹ A se vedea cele spuse la p. 332 (și n. 8). Zuccaro rezumă din nou idei din *De anima*, III, 8. O notă a ediției românești precizează: „Intelectul gîndește formele în imagini. Primele concepte sînt mai puțin abstracte și poate mai aproape de imagini. Prin repetarea lor, ele se adîncesc ca abstracții, și intelectul poate lucra numai cu ele”. (*Despre suflet*, p. 197, n. 136).

² În capitolul următor.

Desen, după cum am demonstrat, este întru totul, oricum l-am privi, exprimare, circumscriere măsurare și parte a Desenului interior metaforic mintal, sufletul tuturor conceptelor.

Așadar se înțelege limpede că filozofia și filozofarea abstractă este un Desen și o desenare imaginativă reală în minte. Prin urmare Desenul interior este acel prim motor ce pune în mișcare imaginile conceptelor, ajutând filozofia și filozofarea în toate speculațiile lor, ca prim și cel mai general motor al nostru³, care luminează, generează și însuflețește orice concept, orice cunoaștere și practică prin corpul său exterior formativ, reprezentativ, senzitiv, așa cum s-a arătat mai înainte.

Sintem de acord că științele particulare ale oricărei cunoașteri și practici dobândite prin propria strădanie într-o anumită profesiune de orice gen — după cum vom arăta mai departe — constau în speculația și intelectia realizată în cunoașterea tuturor lucrurilor respectivului gen de natură sau artă: cercetarea cerurilor, a stelelor, a planetelor, a elementelor, a cauzelor și efectelor lor în orice fel și în orice specie. Această știință și cunoaștere aparține în mod real și particular filozofiei. Nu sintem însă de acord că intelectul poate dobîndi, cunoaște și înțelege toate acestea fără ajutorul interior și exterior al Desenului, care deține cheia cămării și vistierii tuturor conceptelor, a tuturor cunoștințelor și practicilor. Iar aici nu și-ar avea rostul nici o obiecție prin cine știe ce silogisme logice sau dialectice, ori alte respingeri subtile și deșarte, deoarece acest înalt și preanobil Desen, ca scintea a luminii divine, se însuflețește, strălucește

³ După cum am mai menționat (n. 4 la p. 456), Zuccaro extinde progresiv accepția inițială a Desenului, ajungînd să o suprapună chiar aceleia de intelect. Totodată, după ce declarase că Ideea, conceptul, este „părintele” Logicii, apoi al celorlalte științe și arte, aici va fi și părintele Filozofiei. A se vedea argumentarea acestui fapt la PANOF-SKY, *op. cit.*, p. 47—48.

și va străluci tot mai mult în pofida oricăror obiecții ce i s-ar aduce.

Așadar din această lumină a Desenului interior și exterior se naște orice cunoaștere și orice operațiune, căci o asemenea facultate și potență generală nu poate fi atribuită nici unei alte științe decît amintitului Desen intelectual și practic, așa cum se va arăta pe larg în capitoul următor. Ca atare e limpede că în orice domeniu știința filozofiei e luminată și hrănită de Desen, precum și că filozofia sau filozofarea sint atît de strîns legate de acesta, încît sint aproape unul și același lucru în cercetarea și descoperirea multor lucruri bune și folositoare. Prin urmare și cunoașterea filozofică este supusă sferelor, almanahurilor, cifrelor și instrumentelor de tot felul, întocmai ca și celelalte științe și practici.

Iar dacă cineva ar dori să spună că unii contemporani naturali au putut cunoaște multe lucruri fără forme, caractere sau instrumente, voi răspunde că acele contemplații de imagini și judecăți fără forme substanțiale vizibile nu pot duce la o cunoaștere deplină, după cum e limpede. Ca atare acele prime intelectii au fost alcătuite din gânduri rudimentare, lipsite de o cunoaștere sigură, fiind mai degrabă opinie decît știință⁴. Acesta e adevărul, deoarece prima umbră a conceptului care se naște în minte, ștersă, obscură și nedefinită, este ca o linie trasă fără determinarea sigură a scopului său. Așadar acelea au fost doar niște opinii eronate, nesigure, și ca atare

⁴ Acest paragraf nu-și are originea în tratatul aristotelic, referindu-se mai degrabă la misticii medievali, care susțineau că imaginile senzoriale și conceptele nu duc la cunoașterea realității, ele trebuind să fie depășite pentru a se ajunge la cunoaștere printr-o contemplație „super-intelectuală”, un fel de iluminare și de comunicare cu știința divină. Dar Zuccaro nu se arată dispus să abolească rolul percepțiilor senzoriale în cunoaștere, chiar dacă le-a diminuat rolul, cum am văzut. Diferența dintre *opinie* (doxa) și *cunoașterea științifică* (episteme) constă în faptul că opinia poate fi adevărată sau falsă, pe cînd cunoașterea științifică este sigură (*Anal. post.*, I, 33, 88 b).

461 Pentru cele ce urmează, a se vedea n. 1 la p. 459.

chiar primii contemplativi ajunși la oarecare grad de cunoaștere au trebuit să se folosească de unele instrumente ale simțurilor, fie și neșlefuite, iar la fel de neșlefuite și obscure le-au fost și intelectiile și cunoașterea, sau mai bine-zis opiniile lor. Însă cu ajutorul experienței și al practicii, ele s-au perfecționat treptat, iar cunoașterea a fost mereu ajutată de această lumină intelectuală și practică ce ascute Ideile, limpezește gândurile și perfecționează înțelegerea, adevăr pe care-l poate vedea fiecare după începuturile propriilor sale concepte.

Prin urmare este limpede că acest Desen intelectual sau practic rămâne primul motor și prima cauză a tuturor cunoștințelor omenești, și că nu este și nu poate fi alt subiect și nici altă cauză intelectuală umană. Ca atare, spre o mai bună susținere a acestui adevăr, vom întocmi un scurt compendiu de substanțe substanțiale — ca să le zicem așa — ale diferitelor științe și practici, pentru a cunoaște astfel facultatea și calitatea particulară a fiecăreia din ele prin ea însăși și domeniul ce-i este propriu și particular, ca să găsim, sau dacă am găsit să confirmăm această lumină generală, acest cîrmuitor și guvernator al simțurilor și intelectului nostru.

CAPITOLUL XIII

Scurtă expunere despre proprietățile și facultățile particulare ale fiecărei științe

Ca să se vadă limpede că nici o altă știință, cunoaștere sau practică nu este și nu poate fi lumina generală, hrana și viața tuturor științelor, cunoașterilor și practicilor decît Desenul intelectual și practic, vrem să arătăm pe scurt în acest capitol facultățile particulare ale fiecărei științe, spre a cerceta și a afla dacă vreuna din

462

ele are sau ar putea să aibă facultatea de a fi primul motor întru instruirea și îndrumarea intelectului, sau cîrmuitorul și guvernatorul general al tuturor necesităților noastre.

Vom aminti mai întâi că orice știință, cunoaștere și practică trebuie privită și înțeleasă sub două aspecte, după cum am mai spus, adică cel teoretic legat de cunoaștere și cel practic legat de operațiunea sau manifestarea ei. Iar de vreme ce e necesar să existe un cîrmuitor, un guvernator și un conducător general al cunoașterii și operațiunilor omenești, vom arăta în expunerea ce urmează cum stau lucrurile.

Teoria sfintei Teologii — pentru a începe cu aceasta care e știința și facultatea cea mai aleasă — va consta în cunoașterea și facultatea ei particulară de a medita asupra curții cerești, a spiritelor divine și de a cunoaște și a înțelege cit este omenește cu putință ființa și natura lui Dumnezeu, a spiritelor angelice și a preafericiților. Iar această meditație și cunoaștere nu poate fi deprinsă, înțeleasă și cunoscută de intelectul nostru fără o îndelungată disciplină a învățaturii, a studiului și a lecturilor însușite și comentate, făcîndu-se toate cu sprijinul și hrana oferită de Desen, cum spuneam, care ajută și sporește în orice spirit cunoașterea. Cînd această meditație e învățată, înțeleasă și demonstrată, practica ei particulară va fi, ca în oricare altă știință, învățătura și explicarea sensibilă și demonstrativă prin raționamente clare și probabile, pentru a o face înțeleasă și cunoscută, fie prin viu grai, fie în scris, deoarece se bucură în orice chip de sprijinul și înlesnirea Desenului. Și chiar dacă această speculație și explicație intelectuală nu va fi de bună seamă cuprinsă în rîndul științelor practice, deoarece nu are o operațiune sau demonstrație sensibilă și vizibilă prin ceva substanțial, noi socotim totuși această demonstrație intelectuală făcută prin cuvinte, concepte și scrieri drept operațiunea ei sensibilă, așa cum spuneam mai sus, adică făcînd cunoscut și înțeles de intelect, prin orice mijloc

463

inteligibil, conceptul sau știința sa. Tot astfel considerăm că în toate celelalte științe speculative corpul și substanța lor operativă este această demonstrație și explicație intelectuală făcută prin viu grai sau prin concepte scrise și comentate.

Teoria celorlalte științe intelective de orice fel va intra în aceeași categorie prin cunoașterea respectivă, fiind legată de aceeași hrană a Desenului prin semne și litere. Iar ca să ne oprim la cele mai însemnate, vom spune că teoria științei omenești privitoare la jurisprudență și la guvernarea obștească ce apără și păstrează cetățile, republicile și regatele, va fi formată din legi și rinduieli privind buna viață și înțelegere obștească. Iar acestea nu se pot forma și descrie fără semne și litere, cifre și alte instrumente sau hrană date de Desen pentru încunoaștințarea publică și particulară. Practica ei va fi împărțirea dreptății, brațul secular care s-o facă respectată pentru ca fiecare să aibă ceea ce i se cuvine, iar toate acestea prin rinduieli întocmite atit în vederea răsplăților cit și a pedepselor, folosind funii, lanțuri și butuci. Prin urmare cele de mai sus sint pregătite și orinduite de Desenul interior și exterior, alături de porunci și de îndeplinirea lor cu prudență, între limitele hotărâte după chibzuință și dreptate.

Teoria filozofiei morale și naturale constă, după cum am mai arătat, în cercetarea și cunoașterea simțămintelor sufletești și a cauzelor naturii — mișcarea cerurilor, înrîurirea planetelor, creșterea și scăderea metalelor, cometele — și alte asemenea facultăți și cunoștințe ce-i sint proprii și particulare. Știința aceasta este și ea, ca și celelalte, ajutată și înlesnită de Desen, atit în teorie cit și în practică, făcînd parte, ca și cele de mai sus, din aceeași categorie de explicații prin viu grai și în scris prin semne și litere.

Științele matematice și alte profesii nobile și liberale, ca Astrologia, Aritmetica, Geometria, Fizica, Chirurgia, Dialectica, Logica și semenele lor aflate în aceeași categorie, sint ajutate fiecare de Desen în știința și cunoașterea respectivă. În

ce privește practica, ele intră toate în genul sau categoria de mai sus, cu explicații și lămuriri de concepte prin cuvinte și senzații sensibile, cu instrumente ca sferele, almanahurile, cifrele sau altele asemenea, potrivit științei respective, și cu demonstrații limpezi și reale pentru simțuri și intelect, toate cu ajutorul Desenului.

Tot astfel vom vedea că orice altă știință intelectuală și practică — Retorica, Gramatica, Istoria, Poezia, Muzica și oricare ar mai fi în particular și în general — sint hrănite și însuflețite de Desen, atit în teorie cit și în practică, avîndu-și fiecare proprietățile și facultățile lor particulare ca științe, profesii și practici. Iar pe lângă cele amintite înainte, vom vedea că dintre aceste științe principale, cele matematice își îndeplinesc demonstrațiile lor sigure și desluite spre împăcarea intelectului numai cu ajutorul și înlesnirea Desenului. Astrologia urmărește și se ocupă cu mersul și mișcarea cerurilor și a stelelor; Aritmetica, cu numărul și greutatea; Geometria cu măsurătorile; Fizica și Chirurgia cu sănătatea și ocrotirea corpului omenească; Logica, cu definiția, diviziunea și argumentarea; Retorica, cu puterea de a convinge; Gramatica, cu ordinea de a învăța și a-l învăța pe altul; Istoria, cu descrierea faptelor de seamă și consemnarea lucrurilor legate de natură și obiceiuri; Poezia, cu compunerea istoriilor și poveștilor pe placul oamenilor; Muzica, cu sunetul, armonia și îmbinarea vocilor; și oricare altele ar mai fi își au toate proprietățile și facultățile lor particulare. Dar nu vom găsi nici una care să caute sau să urmărească a fi de ajutor tuturor celorlalte, ori să se dedice propriu-zis formelor, figurilor și instrumentelor particulare ce lămuresc conceptele și îndrumă în general intelectul, afară de Desenul acesta intelectual și practic, care acționează în toate și înfățișează, arată, deslușește și explică totul.

Este drept că unele din științele amintite mai sus sau alte profesii sint legate în mod particular de folosirea liniilor, regulilor, măsurilor, formelor

și figurilor proprii Desenului, oricare ar fi modul în care se slujesc de acestea, ca Matematicile, Geometria și altele. Trebuie ținut seama însă că, deși formele și corpurile acelor figuri, litere și instrumente care ajută la demonstrarea și învățarea vreunei științe sau practici sînt proprii și particulare respectivelor științe, profesii sau practici, nu înseamnă că teoria și practica lor s-ar ocupa cu formarea acestora, ele folosindu-se de amintitele figuri, linii și forme doar pentru a explica și demonstra ordinea și regula acelor științe sau a lucrului înfățișat prin forme și figuri: de pildă pentru a spune 1, 2, 3, sau 2 ori 2 fac 4, iar patru ori patru 16 și 10 ori 10 fac 100. Așadar știința numărului aparține Aritmeticii, dar semnele și formele numerelor prin care se exprimă și se învață această știință și practică aparțin Desenului. La fel se întâmplă cu toate figurile lui Euclide și ale celorlalți matematicieni, astrologi, filozofi și alții, care aparțin Desenului, pe cînd cunoștințele și doctrinele aparțin respectivelor științe particulare. De pildă în Matematică, demonstrația proporțiilor sale perfecte, mărimea planetelor, a stelelor, lungimea, înălțimea, distanța și așa mai departe sînt ale ei, însă îi trebuie globuri, sfere, almanahuri, rigle și compasuri cu care să formeze triunghiuri, hexagoane, cercuri și alte asemenea figuri, ce aparțin toate Desenului. De unde se vede că și Matematica și alte științe legate de ea, prin nevoia pe care o au de aceste instrumente, sînt supuse Desenului intelectual și practic, în teorie ca și în practică.

Va zice poate cineva că meșteșugul de a face friie este subordonat călărețului, care spune în ce fel le dorește ca să fie bune. Eu răspund însă că treaba călărețului, atît în teorie cît și în practică, este să călărească, nu să facă sau să spună cum trebuie făcute friiele¹; și că lumina generală a Desenului reprezentativ și practic, și judecata speculativă a conceptului care pătrunde și răzbate

¹ A se vedea, dimpotrivă, B. VARCHI, în finalul notei 4 la p. 468.

pretutindeni, îi arată călărețului forma și felul cum trebuie să fie friul, iar practica i-o aduce la cunoștință; apoi el îi spune meșterului cum să i-l facă, dar nu în calitate de călăreț ci de desinator al aceluia lucru. Așadar meșteșugul de a face friie nu ține de călăreț, ci de Desen², și la fel se întâmplă cu orice altă practică, profesiune sau știință, căci Desenul este prezent în toate.

Nu trebuie să se mire nimeni zicîndu-și că în felul acesta vom fi cu toții desenatori și pictori, fiindcă într-adevăr așa sîntem și așa trebuie să fim, de vreme ce avem spirit discursiv, suflet intelectual rațional și acea suflare de viață insuflată în sufletul nostru după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Nu avem și nici nu trebuie să avem alt țel decît de a desena și a colora fiecare gînd și închipuire. Căci pe gîndul acesta conturat și pregătit în minte se aștern apoi facultățile sufletului, intelectul și voința, ele fiind penelurile și culorile operațiunilor noastre în vederea conceptelor particulare, care ies zugrăvite mai mult sau mai puțin bine și rațional, după cum sînt îndreptate spre bine ori rău, spre virtute ori viciu. De unde se vede limpede că sîntem și trebuie să fim cu toții buni desenatori, ca să știm să ne pregătim și să ne desenăm bine gîndurile, să le colorăm bine și să le perfecționăm ca specii particulare în vederea scopului nostru particular de a ne izbăvi³.

² Exemplul este luat din PLATON (*Republica*, X, 2, 1), care îl folosește pentru a demonstra cunoscuta lui teorie a inferiorității artelor, care imită aparența și nu realitatea. El spune că nici pictorul care imită friul, pictîndu-l, nici curelarul care îl face, nu se pricepe să-i dea forma cuvenită, ci doar călărețul care se servește de el. CO-MANINI reia exemplul în *Il Figno* (în *Tratt. d'arte*, p. 250) spunînd în concluzie, ca și Platon, că numai călărețul va ști să gindească forma friului, așa că lui i se cade să comande, iar meșterului să asculte. Ignorînd contextul platonice și în parte și concluzia lui, Zuccaro desprinde doar acea parte care-i servește teoriei sale, și anume, că Ideea friului, Desenul din mintea călărețului, predomină și îndrumă actul confecționării lui materiale. Este accentul platonice al Ideii suprapus pe eșafodajul aristotelice din *De anima*, care rezumă de fapt esența întregului tratat.

Voi spune prin urmare că acest Desen intelectual și practic, această judecată care îndrumă și conduce acțiunile noastre, este lumina generală, hrana și viața, cîrmuitorul și guvernatorul tuturor gîndurilor, tuturor cunoștințelor și practicilor noastre, după cum am arătat deslușit. Iar prin substanța-i generatoare de operațiuni și practici, el este îndeosebi părintele celor trei nobile profesii, pictura, sculptura și arhitectura, de care depind apoi în linie coboritoare către o condiție mai modestă toate artele mecanice și meșteșugărești.

Iar dacă se află vreo cunoaștere, practică sau profesiune care să poată spune pe drept cuvînt că are ca facultate particulară Desenul și desenatul, aceea este pictura. Căci ea e într-adevăr cea care desenează propriu-zis, care formează și reprezintă cel mai desăvîrșit toate lucrurile și care se slujește mai mult decît oricare alta de acest Desen. Și cum scopul ei particular și substanțial este acela de a picta și a colora prin clarobscururi, este numită Pictură; iar Sculptura se numește astfel pentru că sculptează opere în relief, după cum cealaltă, fiindcă orînduiește și înalță construcții și clădiri, e numită Arhitectură, adică profesiune arhitectonică, maistră șefă⁴ și priveghetoare peste meșterii zidari, dulgheri, pietrari și fierari, care meserii sînt dependente de ea.

Dar cu toate că aceste trei nobile profesii se îndeletnicesc cu Desenul într-un mod mai propriu și mai real decît matematicile sau alte științe, așa încît ar putea să și-l revendice ca fiindu-le

⁴ În greacă, șeful meșterilor: *arhi*, radical din *arhe*, a conduce, și *tecon*, meșter constructor. Sensul tomist al cuvîntului este însă mai larg, cum precizează VARCHI: „Dintre arte, unele sînt principale, fiind denumite de filozofii latini cu numele grec de *arhitectonice*, iar acestea sînt cele de la care își iau principiile celelalte arte, ca muzica de la aritmetică; sau le comandă, așa cum arta călăriei comandă șelarului, curelarului, fierarului și tuturor celorlalți care îi slujesc ei”. (*Della Magg., Disputa I*, p. 17 și 21).

propriu, specific și particular, totuși din pricinile arătate mai sus Desenul nu le aparține doar lor, dat fiind că nule îl zămislesc, ci el este zămislitorul și părintele lor substanțial, ca și al oricărei alte cunoașteri și practici. De aceea Desenul acesta intelectual și practic este singura substanță absolută și primă cauză umană a oricărei inteliecții din intelectul nostru, adică acel cîrmuitor și guvernator general despre care vorbeam la început.

CAPITOLUL XIV

Despre virtutea sufletului intelectual și cum acționează Desenul înlăuntrul lui

După ce am arătat rolul facultății deosebite a Desenului față de orice facultate a științelor și artelor, ne mai rămîne doar să vedem dacă el o folosește și față de virtuțile sufletului rațional, oricare ar fi ele — prudența, dreptatea, cumpătarea, curajul sau altele¹ — care nu au o formă exterioară sensibilă aparentă, fiind simplu act al virtuții. Căci Desenul nu este numai lumina generală și guvernatorul universal al intelectului uman și al acțiunilor sale, precum spuneam, ci e și părintele acestor virtuți morale, așa cum am arătat în cartea întâia cînd am vorbit despre efectele lor². Dar cum nu e de ajuns să le genereze, ci trebuie și să le însuflețească hrănindu-le, să vedem dacă Desenul intelectual și practic are vreun rol în această privință, hrănindu-le și însuflețindu-le exterior pentru a le face să dea roadele operațiunilor, deoarece a fi prudent, curajos, drept și cumpătat nu comportă doar simpla aparență exterioară a simplelor operațiuni. Ca atare ceva ar putea să spună că nu vede ce ar avea de făcut Desenul în această privință.

¹ După cum s-a văzut în partea I, cap. XV și notele respective, cele patru virtuți enumerate aici nu țin toate de sufletul rațional.

² I, cap. XV.

Dar pentru că el este și trebuie să fie lumina generală, hrana și viața oricărei cunoașteri și practici, și cirmuitorul ce guvernează orice concept, orice gând și orice facultate interioară și exterioară, se cuvine să le fie în vreun fel de folos și acestor virtuți. Le și este în multe privințe, căci fără călăuza și îndrumarea acestei lumini intelective și practice, respectivele virtuți nu există și nu pot exista în suflet. Aceasta se vedește în primul rind prin calitatea lor de a fi și a se arăta, căci ele nu sînt și nu pot fi în ele însele și nici să se arate în afară, dacă nu sînt mai întii întipărite în sufletul intelectual și gândite de intelect; ceea ce cere învățatură³, îndrumare și îndemnuri cu exemple din domeniile respective, ca în toate celelalte științe și practici, deoarece îndemnurile și pildele sădesc virtuțile în suflet, iar prudența judecății ne arată timpul, locul, limitele și măsura în care trebuie folosite.

Tot astfel îi arată oratorului, legiuitorului și poetului cum să-și orinduiască și să-și formeze urzeala discursului, adică ce trebuie spus mai întii și ce anume pe urmă, după dispunerea și chibzuința judicioasă a unui metaforic discurs mintal, potrivindu-se aici foarte bine ceea ce spune Quintilian în ultimul capitol al cărții a șasea, laudînd Desenul care îndrumă și conduce toate operațiunile noastre, unde zice precum urmează: „Mă mulțumesc doar să spun că nu numai în arta oratorică, dar în orice împrejurare a vieții nimic nu este mai important decît judecata⁴; că fără ea este zadarnică transmiterea

³ ARISTOTEL: „Există deci două feluri de virtuți, unele morale și altele intelectuale. Cele intelectuale își au în cea mai mare parte obîrșia și dezvoltarea în învățatură. De aceea au nevoie de experiență și timp. (Etica, II, 1, 1103 a).

⁴ În original citatul este dat în latină, iar cuvîntul tradus aici prin judecată este *consilium*. După cum se va vedea în continuare, Zuccaro dă o nouă accepție noțiunii de *Disegno* (v. n. 4 la p. 456) într-un sens asemănător cu LOMAZZO, p. 71 și n. 1.

celorlalte precepte și că prudența, chiar fără știință, face mai mult decît știința fără prudență⁵. După aceasta e de ajuns să spun că nu numai în alcătuirea discursurilor lucrul cel mai important este ordinea, adică Desenul — pe care el îl numește *consilium* — ci în orice lucru care se poate întîmpla în viața noastră, și că în zadar învățăm fără rînduială și Desen celelalte științe și arte; de asemenea că valorează mai mult amintita prudență și ordine fără învățatură, decît orice învățatură fără prudență și fără Desen.

Același autor, laudînd în introducerea amintitei cărți⁶ dispozițiunea, care nu înseamnă altceva decît o anume ordine, un anumit Desen, spune: „*Non mihi videntur errare qui ipsam rerum naturam stare ordine putant, quo confuso peritura sint omnia*“ (mi se pare că nu greșesc cei care cred că tot universul lucrurilor create e susținut și păstrat datorită ordinii, așa încît dacă aceasta s-ar strica, ar pieri totul). La fel spunem și noi despre Desenul intelectual și practic, care orînduiește și cuprinde orice dispozițiune și pregătire. Iar dacă lipsește dispunerea și buna rînduială, dispăre frumusețea și substanța cea mai însemnată a operațiunilor în orice activitate omenească.

Vom spune așadar din nou că acest Desen intelectual și practic al conceptului ce se formează în minte este acea ordine și acea judecată cuprinzînd circumstanțele de loc, timp, potrivire, eleganță și proporție, ca parte a spiritului speculativ și prudență a judecății de discernămint a Desenului amintit, care este ajutorul general al tuturor operațiunilor și virtuților naturale ale sufletului. La fel spune și Platon în *Fedru*, că primul principiu al bunelor operațiuni este bunul Desen, iar Horațiu, în cartea a patra, Oda a treia, zice: „*Vis consilii expers mole ruit sua*“; adică forța

⁵ *Arta oratorică*, VI, 5, 11.

⁶ Citatul ce urmează nu este din aceeași carte, ci din cartea a VII-a, introd., 3.

lipsită de Desen și de judecată se prăbușește lesne de la sine⁷, așa încît judecata am putea spune că este iscusința atribuită Desenului bun, cum a cîntat Ariosto despre Rodomonte și Sacripante:

*Deși infinită era puterea
lui Rodomonte, ca și dîrzenia,
nu întrecea iscusința și prevederea⁸
ce sporeau forța lui Sacripante.*

Această iscusință, dispoziție și prudență a chibzuinței poate fi cu adevărat atribuită Desenului și judecării de discernămint, el fiind acela care limpezește sufletul și intelectul, făcîndu-l să fie iscusit și prevăzător, generînd totodată în noi virtuțile morale, prudența, dreptatea, cumpătarea, curajul și celalalte virtuți intelective. Ca atare acest concept viu al Desenului și acest spirit intelectual al judecării instruite și practice este chibzuința înzestrată cu discernămint și prudență, care pătrunde peste tot, fiind în toate ajutor, lumină și călăuză a oricărei operațiuni bune; sau este acea culoare albă ce intră în orice amestec, potrivindu-se cu toate celelalte culori, și fără de care nici o operațiune nu are forță și relief, după cum nu are măreție și demnitate nici o acțiune virtuoasă fără judecată.

De aceea vom spune că acest concept intelectual al Desenului și această judecată de discernămint sînt atît de strîns îmbinate laolaltă, încît nu pot exista unul fără celălalt, îmbogățind și perfecționînd toate acțiunile și operațiunile noastre. Care judecată, chibzuință și Desen sînt folositoare, ba chiar necesare deopotrivă virtuților și sufletului, ca și tuturor științelor și practicilor, în ele incele precum și în operațiunile lor, fiindu-le

⁷ „Se prăbușește prin propria ei povară“. Trimiterea, corectă este cartea a III-a, Oda a 4-a, v. 65. PLATON Fedru, 265 d-e.

⁸ Orlando furioso, XXV, 36—40. După cum s-a văzut (p. 362), prevederea e sinonimă cu prudența.

hrană și viață. Căci pentru dreptate, prudență, cumpătare, curaj și alte asemenea virtuți, ele sînt nu numai lumină, hrană și viață, din pricinile arătate mai sus, dar totodată cauza și prilejul dobîndirii acestor virtuți de către intelect și voință, care se face prin pilde și prin învățături citite, scrise sau rostite, explicate și laudate de oameni docti și înțelepți; iar aceștia nu sînt din naștere înțelepți, docti, prudenți sau drepti, căci fără studiu și învățatură nu se dobîndește nici o știință și nici o virtute.

Așadar asemenea virtuți pot fi dobîndite prin bună educație și cu sprijinul intelectual și speculativ al sufletului, la care omul nu poate ajunge fără studiile și disciplinele amintite, cu hrana semnelor și învățăturilor pregătite și înfățișate în orice gen și în orice activitate de Desenul acesta divin. Astfel orice operațiune a noastră este îndrumată, însuflețită și călăuzită de el, pentru a fi pe deplin folositoare și bună și a se înfățișa simțurilor omenești. Prin urmare această mare lumină a Desenului intelectual și practic, acest concept viu, acest spirit intelectual și formativ este o facultate unică și neasemuită, strîns îmbinată cu sufletul și intelectul, el fiind cel ce stăpînește toate gîndurile și acea cauză formală⁹ care face orice inteligență și orice facultate să acționeze și să cunoască, precum și orice virtute să opereze înlăuntrul și în afara noastră sub îndrumarea bunei judecări, chibzuințe și înțelepciuni.

Omul, cu sufletul lui rațional, cu acest concept ideal intelectual, speculativ, senzitiv și practic, care află și știe totul, a fost pe drept cuvînt numit de greci microcosmos¹⁰, adică mica lume, deoarece

⁹ B. VARCHI spune despre cauza formală că este „aceea care dă formă și ființă unui lucru“ (făcînd, de pildă, ca o bucată de bronz să fie un cal sau o figură omenească). *Op. cit.*, *Disputa* I, p. 23.

¹⁰ A se vedea n. 41 la p. 388.

cuprinde în sine toate lucrurile din univers prin mijlocirea acestei imagini și a acestei scintei divine întipărite în sufletul nostru, menită să lumineze și să însușească orice concept și acțiune omenească. Căci ea strălucește pretutindeni, în toate simțurile și operațiunile noastre, la fel ca razele soarelui ce pătrund peste tot, fie prin lumina vie în substanța însăși, fie ca reflecție a unor cauze secunde. În sfârșit, este întocmai ca apa, care scaldă și imbibă totul, deoarece e cuprins în toate cuprinzând totul, acest concept fiind un ajutor, un priveghetor și guvernator atit de universal și de general, încit se poate spune cu adevărat că este ca un soare în sufletul și intelectul nostru, care generează, încălzește, însușește și hrănește orice gând, desăvârșind orice înfăptuire ¹¹. Iar cum în sufletul nostru și în potența intelectuală nu se află potență mai aptă și spirit mai specific și propriu tuturor operațiunilor amintite decit acest concept sau formă formală a Desenului, această judecată de discernămint unitară în substanța și forța sa, se cuvine să-l socotim adevăratul conducător, guvernator și lumină generală a intelectului.

Conceptul acesta, pentru a da toată împlinirea posibilă omului și simțurilor sale, nu hrănește doar sufletul cu hrană spirituală prin mijlocirea amintitelor virtuți și științe intelective sau practice, ci și trupul, prin operațiunile și ajutorul său particular, din care derivă substanțele vieții corporale. Căci el este adevăratul plugar, care în timpul, locul și anotimpul potrivit, seamănă și culege, oferind zi de zi toate instrumentele necesare pentru a brăzda pământul, a semăna, a secera și a pune grânele la păstrare. El ne învață să facem făina și piinea, să tundem și să dărăcim lina sau mătasea, să țesem și să batem urzeala, să navigăm și să cîrmuim republici sau state, să clădim cetăți, orașe și sate, în sfârșit, ca să nu mai lungim înșiruirea, el împlinește toate nevoile noastre,

¹¹ La fel în textele Academiei, p. 30.

orinduind trebuințele ¹². Și este atit de atotputernic și neasemuit, delectindu-se într-atita să mulțumească omul împlinindu-i orice gând și dorință, încit îi înfățișează pină și lucrurile invizibile, impalpabile, îndepărtate, trecute sau viitoare, făcându-l să le vadă ca și cum ar fi prezente, corporale și palpabile; la fel virtuțile sufletului sau plinsul, risul, în sfârșit tot ce-și poate omul inchipui și dori. În toate îl mulțumește pe cit e cu putință, făcînd-o și mai deplin cu ajutorul primei sale născute, fiica și mama lui, numita pictură, care prin culorile-i variate și clarobscururile ei reprezintă mai viu și desăvîrșește totul cu substanțe și accidente clare și adevărate.

Datorită ei indeosebi, care este fiica lui cea mai asemănătoare, mai ageră și mai deosebită, nu e loc care să-l oprească să umble, să sară, să zboare, să răzbată pretutindeni, pe mare, pe uscat, în centrul pământului, în văgăuni, în aer, în cer. Iar ca meditator și cercetător al tuturor lucrurilor, ca majordom și vistiernic de taină ce are cheia de aur pentru a pătrunde pretutindeni, pină în cele mai ascunse cămări ale stăpînului său, iscodind și scrutînd, divinul Desen ne reprezintă și ne arată totul, dînd formă, contur și alcătuire prin minunata pictură, care ne înfățișează desăvîrșit orice spirit ceresc, cetele de îngeri, arhangheli, principate, puteri, virtuți, domnii, tronuri, heruvimi și serafimi ¹³, ba chiar pe însuși făcătorul și creatorul universului, într-atita îi este de mare facultatea și puterea de a cerceta, a vedea și a pătrunde totul, pentru a da mulțumire deplină sufletului și intelectului. Așadar nu încape îndoială că el este acea lumină limpede, acea hrană și viață a tuturor gîndurilor și acțiunilor noastre, acea imagine și asemănare a lui Dumnezeu insuflată în sufletul nostru, acel cîrmuitor și guvernator general al simțurilor noastre, al intelectului și operațiunilor noastre omenești.

¹² Aceeași idee în textele Academiei, p. 34.

¹³ Ordinea în care sînt citate cele nouă cete de îngeri variază la diferiții teologi. Cea adoptată aici este după PSEUDODIONISIE AREOPAGITUL, în *De coelesti hierarchia*.

CAPITOLUL XV

Scurt rezumat al întregului tratat, arătînd că Desenul este un al doilea soare, o a doua divinitate creată, o a doua natură

Deși toate cele spuse pînă aici sînt de ajuns pentru a arăta măreția, noblețea și însemnătatea Desenului, cit aduce el în teorie și cit acționează în practică și că este cu adevărat o lumină generală, ca hrană și viață a oricărei operațiuni, am dori acum, pentru a întări și a lămuri cele spuse, precum și pentru a ne delecta, să folosim încă o comparație limpede, ba chiar cit se poate de limpede: și anume că Desenul este un al doilea soare, o a doua natură generatoare, o a doua divinitate care însufletește, hrănește și infăptuiește totul. Și o vom face pe scurt, ca pentru unii ce înțeleg din cîteva vorbe cu mult mai mult decît aș putea eu să spun.

Lumea este alcătuită din toate lucrurile create, iar substanța operațiunilor din microcosmosul nostru (mica lume a micului om) e alcătuită din toate intelectiile naturale și din toate potențele acțiunilor intelective.

Lăcașul primei inteligențe este în cer, iar al motorilor în planete, care transmit în lumea de jos harurile lor¹. Lăcașul intelectuilor noastre este în sufletul rațional, în intelect — recipient particular și receptacul al tuturor științelor și intelectuilor omenești.

Efectele operațiunilor cerești sînt pe pămînt. Efectele intelectuilor noastre sînt în simțuri, în operațiunile efectuate în act.

Putem spune așadar că soarele este lumina, făclia și chiar sufletul lumii, fiind numit Soare

¹ Despre înriurirea planetelor asupra pămîntului s-a vorbit pe larg în lucrarea lui Lomazzo. Pentru teoria planetelor și a motorilor ce le pun în mișcare, a se vedea comentariul lui Toma de Aquino la *De coelo et Mundo*. 476

deoarece doar el singur² e substanță luminătoare a acestei lumi și stă în mijloc pentru a lumina universul. Iar lumina lui nu are doar facultatea de a lumina cerurile, de a însufleți planetele și de a dispune înriuririle și potențele lor particulare pentru a putea fi transmise lumii de jos, pămîntului; ci însuflețește și hrănește totodată orice copac, iarbă, floare sau animal, iar în felul acesta ajung pînă la noi înriuririle și harurile cerești, ajutate și dispuse de marea planetă solară. Care planetă este ochiul lumii, facla universului, lumina cea mai înaltă, izvorul efectelor, dătător de lumină, voioșia zilei, frumusețea cerului, măsura timpului, virtutea și vigoarea tuturor lucrurilor ce se nasc, în sfîrșit, regele naturii, care deschide porii pămîntului, trezește puterea rădăcinilor, hrănește plantele dizolvînd umorile în pămînt și prefăcîndu-le în hrană, care însănătoșește și păstrează toate lucrurile; căci elementele, dată fiind contrarietatea lor, s-ar distruge unul pe altul, dacă nu s-ar împăca datorită influenței însuflețitoare a virtuții cerești, deoarece nimic nu trăiește acolo unde nu pătrunde lumina soarelui. În sfîrșit, el înriurește natura omului pentru a cunoaște și a imagina.

Tot astfel am spus că Desenul este lumină, făclie și suflet al intelectului, virtute lăuntrică a sufletului însuși, mijloc prin care prind viață în noi științele și artele, natură productivă în care trăiesc lucrurile artificiale, scinteie vie a divinității în noi, prim motor interior, început și sfîrșit al acțiunilor noastre, fiind totodată cel ce hrănește orice facultate interioară și exterioară, trezind vigoarea nobleței în sufletul rațional.

Dintre toate planetele, soarele are puterea particulară de a lumina, a hrăni, a însufleți, a aduce folos și plăcere tuturor, făcînd să sporească în toți virtutea și valoarea. Iar între toate științele și artele, Desenul intelectual și practic are puterea particulară de a lumina, a hrăni, a însufleți și a

² Afirmatia se datorează asemănării în italiană a celor două cuvinte, *sole* și *solo*. 477

spori acțiunile lor, aducând astfel folos și plăcere.

Că soarele hrănește natura și ajută planetele în efectele lor este un lucru știut; că moderează cit se poate intelectiile nefavorabile datorate înriuririi lor, este vădit; că temperează accidentele, ordinea și natura lor, e foarte adevărat, căci vedem și simțim prin simțuri că Luna, fiind mai aproape de pământ, ar îngheța lumea datorită răcelii ei naturale, nemailăsind-o să producă nimic, dacă soarele nu le-ar tempera pe amândouă, moderind pe cit se poate instabilitatea lor.

Mercur, aflindu-se mai departe de umiditatea pământului și de răceala Lunii, mai aproape de sfera soarelui și bine predispus față de acesta, întărește spiritul și ascuțimea minții celor supuși înriuririi sale. Venus, fiind mai aproape de soare și mai caldă, are efecte de iubire mai deosebite. Marte, cu natura-i arzătoare, năvalnică și colerică, primește de la soare puterea de a-și modera înflăcărarea și violența. Jupiter, numit astfel pentru că e folositor³, este o planetă prielnică și binefăcătoare, sporind strălucirea mărinimiei și a nobilei generozități. Saturn, retras, melancolic și solitar, dat fiind că se află departe de soare, acesta nu prea poate să-l încălzească, nici să-i învieze membrele reci și îmbătrinite (ca să zicem așa), și nici să domolească prea mult neprielnicele sale înriuriri, inclinindu-l totuși cit poate către efecte bune; datorită mersului său încet, el îndeamnă către prudență și către cele mai nobile și înalte contemplări pe cei aflați sub înriurirea acestei planete.

Se vede așadar că soarele ajută, inlesnește și sporește virtuțile, calitățile și valoarea tuturor planetelor și a tuturor lucrurilor cerești ca și pămîntești. Putem trage astfel concluzia că într-un fel asemănător acționează și preanobilul Desen în intelectul uman, în care sint cuprinse și însuflețite toate intelectiile noastre, căci pe cele inclinate spre rău printr-o proastă folosință, el

³ Afirmație bazată pe o etimologie fantezistă intraducibilă: în italiană *Giove* (Jupiter) și *giovare* (a folosi, a fi prielnic, plăcut).

le îndreaptă cit poate, îndrumindu-le prin regulile și rânduiala celor mai vii simțăminte către bine și mai bine, prin practică și acțiuni virtuozose. De asemenea își împărtășește și el lumina mai mult sau mai puțin, după cum sint oamenii predispuși s-o primească prin înclinația și natura lor, fiind mai mult sau mai puțin inzestrați în primul rînd pentru frumoasele arte ale picturii, sculpturii și arhitecturii, dar împărtășind în general tuturor celorlalte arte lumina sa interioară și exterioară, care le este hrană și viață.

O altă asemănare este că soarele, atingind cu razele lui pământul bine predispus și apt să-i primească virtutea, îl face să rodească din belșug fructe și flori frumoase și înmiresmate; iar cînd e mai prost predispus și mai puțin încălzit, sau nu reflectă nici o culoare, pământul rămîne sterp, nefolositor, rece, innegurat, bintuit de cețuri groase și de vapori, roadele sale neavînd gust sau aromă. Tot astfel spunem că orice acțiuni și operațiuni intelective lipsite de lumina și spiritul Desenului, de o judecată bună și cu discernămint, sint operațiuni reci, intelectii confuze, lipsite de substanța gustului și fără aromă. Acolo însă unde el are mai multă vigoare și tărie, dezvăluie bogăția de fructe și flori a virtuții sale.

Această asemănare dintre Soare și Desen este atît de limpede, de proprie și de vie, încît nu are nevoie de alte dovezi sau cuvinte. Voi încheia așadar spunînd că Desenul e ca un soare în sufletul nostru, care luminează, însuflețește și hrănește orice știință și practică, iar acolo unde este Desen și judecată, va fi mai mult spirit și ascuțime de minte, mai multă vigoare în concepte și acțiuni. De aceea orice minte nobilă și aleasă îndrăgește Desenul și preanobilele lui profesiuni, simțindu-se atrasă și îndemnată să-i recunoască măreția și însemnătatea, să-l admire și să-l respecte. Iar cine nu iubește acest nobil Desen și nu e atras de el și de cinstitele lui profesiuni — care sint un lanț alcătuit din trei inele de aur, pictura, sculptura și arhitectura, indisolubil unite și imbinat

este ca un pământ sterp și prost predispus, ca un copac crescut la întuneric dind roade fără gust, și ca un om pictat cu fața timpă și neghioabă.

Dacă am spus toate acestea și am arătat prin dovezi vii măreția Desenului, n-aș dori totuși să creadă ori să gindească cineva sau să i se pară că ar putea crede ori gândi că prin cele spuse spre slăvirea Desenului aș vrea să lipsesc vreo altă știință de locul, rangul sau însemnătatea ei, oriunde ar fi ele așezate prin meritele lor. Dimpotrivă, pornind de la această comparație cu soarele și planetele, vom purcede cu toată căderea să dăm și să recunoaștem fiecărei științe, cunoașteri și practici locul ce i se cuvine⁴ după însemnătatea și calitățile ei, întocmai așa cum soarele lasă fiecărei planete locul său, mai sus ori mai jos, după cum i-a fost hărăzit de natură, fără a le știrbi ceva din propria lor facultate sau importanță, precum se va vedea.

Saturn, care e sfera cea mai înaltă și superioară celorlalte planete, deoarece se află cel mai aproape de stelele fixe din cerul Empireu, lăcașul sufletelor preafericite, are un loc mai înalt decât Soarele. Ca atare poate fi pe drept comparat cu sfânta Teologie, care cercetează și vorbește despre spiritele divine, despre esența și calitatea lui Dumnezeu, despre sfânta Treime, despre sfintele taine ale bisericii. Așadar sfinții sacerdoți și învățații teologi trebuie să aibă locul dintii și rangul cel mai înalt.

În rindul al doilea vine Jupiter cel binefăcător, prielnic, darnic și mărinimos; iar aici este locul științelor umane despre state, republici și regate. În rindul al treilea vine Marte, vînjos, dirz, înfricoșător și puternic, care loc va reveni domi-

⁴ Stabilirea unor corespondențe între ceruri și științe este destul de veche, întâlnindu-se la diferiți autori medievali. Subiectul a fost tratat de PAOLÒ D'ANCONA: *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento*, în „L'Arte“, Roma, 5 (1903), fasc. V—XII. O asemenea paralelă se întâlnește de pildă la DANTE, *Convivio*, II, 13, dar cu alte corelații decât cele de aici.

nației și stăpînirii pămîntului prin forța armelor. Căci bine a zis cine a zis *Cedant arma togae*⁵, făcînd cu adevărat mai demnă știința decât armele și forța, după cum ne-o arată și aceste planete cerești prin ordinea lor, curmînd orice dispută.

În rîndul al patrulea și în mijlocul celorlalte, pentru a le lumina, a le hrăni, a le însufleți și favoriza pe toate, se află Soarele, adică Desenul, cu minunatele sale profesii, pictura, sculptura și arhitectura, care întrunesc cele trei proprietăți ale soarelui, adică de a lumina, a hrăni și a însufleți; sau căldura, strălucirea și lumina, cele trei raze ce-l înconjoară însoțindu-l întotdeauna, după cum putem observa cînd ne este îngăduit să-l privim, adică atunci cînd este ușor învăluit de vapori, așa încît să ne putem ațînti privirile asupra lui.

Pe al cincilea loc va fi grațioasa și iubitoare a lui Venus, sub numele căreia se pot foarte bine înscrie toate celelalte științe și practici legate de simțuri, îndeosebi de pipăit și de auz, menite să fie prielnice și plăcute, ca muzica, medicina și altele asemenea, al căror act este făcut pentru folos și plăcere, iar altele pentru gust și desfătare, către care înclină în general Venus. După ea, pe locul al șaselea, urmează Mercur, subtil, iscusit, dialectic, demonstrativ, în rîndul căruia se pot pune pe drept cuvînt toate profesiunile nobile și științele cele mai sigure și demonstrative, ca filozofia, astrologia, geometria și alte științe matematice, apoi gramatica, retorica, dialectica, poezia și altele, predispuse, ajutate și favorizate de această planetă prin ascuțimea unei inteligențe pline de agerime. Pe al șaptelea și ultimul loc, sub Mercur și în rîndul cel mai de jos, se află Luna, umedă, rece, nestatornică, iar aici se pot

⁵ *Cedant arma togae, concedat laurea linguae* (armele să cedeze togei, laurii elocvenței), primul vers din *Elogiul* pe care CICERO și l-a închinat lui însuși, în amintirea activității sale publice pentru care a fost proclamat „Părintele patriei“. De obicei se citează, ca și aici, doar prima parte, cu sensul mai extins de preferință acordată artelor pașnice față de arta militară.

rindui, laolaltă cu oamenii din popor, toate artele mecanice, reci ca spirit și mai puțin agere, fiind legate de materii coruptibile, însă toate folositoare, trebuincioase și bune, așa cum sint bune și necesare toate aceste planete.

Cele de mai sus sint de ajuns pentru a dovedi și a confirma în mod substanțial, prin exemple naturale și argumente, ceea ce am spus despre Desen, și anume, că ar fi lumina intelectului, hrana și viața științelor, o a doua lumină creată, o altă natură generatoare, un soare ce însuflețește și sporește orice virtute și acțiune a noastră. Și putem socoti că orice minte luminată și intelect speculativ va fi de partea acestui adevăr, afară de cazul cînd nu va dori cineva ca, prin iscusința lui Mercur și arta contrazicerii, să-și dovedească istețimea combătîndu-l. Dat fiind că este așa cum am dovedit prin rațiune, exemple și rînduiala naturii, fie de ajuns exemplele, rațiunea și natura pentru a face acceptat acest adevăr, astfel încît să ajute la limpezirea și întărirea celor zece proprietăți și atribute ale Desenului arătate mai jos, pe care le-am expus și le-am explicat cîndva mai pe larg la Academie⁶:

Zece atribute ale Desenului interior și exterior

- 1 *Obiect comun interior⁷ al tuturor intelectuilor omenești*
- 2 *Ultima limită a oricărei cunoașteri depline*
- 3 *Formă reprezentativă a tuturor formelor intelective și senzitive*
- 4 *Model interior al tuturor conceptelor⁸ artificiale productive*

⁶ Cu enunțarea acestor zece atribute ale Desenului și-a încheiat Zuccaro ultima cuvîntare ținută la Academia din Roma, în oct. 1594, cînd i-a expirat mandatul de „principe”. (*Op. cit.*, p. 88).

⁷ În textul Academiei este *intorno di* (în jurul), iar aici, *interno di*.

⁸ În textul Academiei: *di tutti i concetti e cose artificiali prodotte* (al tuturor conceptelor și lucrurilor produse artificial).

5 *O a doua divinitate și o a doua natură productivă, în care trăiesc lucrurile artificiale*

6 *Scînteie vie a divinității în noi*

7 *Lumină interioară și exterioară a intelectului*

8 *Prim motor interior, începutul și sfîrșitul operațiunilor noastre*

9 *Hrană și viață a oricărei științe și practici*

10 *Dezvoltare a oricărei virtuți, imbold al gloriei, de la care se trag în cele din urmă toate înlesnirile omului, prin propria-i măiestrie și iscusință.*

CAPITOLUL XVI

Explicarea numelui Desenului și etimologia lui

După ce am arătat pînă aici cu argumente limpez și vii măreția, noblețea și facultatea deosebită a Desenului, acum, pentru plăcerea noastră personală ca și a prietenilor Desenului, vom vorbi puțin despre denumirea acestuia, spre a vedea dacă are vreo legătură cu calitatea lui. Căci de la numele particulare se ajunge îndeobște la cunoașterea ființei și calității proprii a lucrului respectiv — fie el iarbă, copac, floare, animal sau orice altceva — după cum este limpede, dacă numele sint proprii și apropiate. De pildă spunem că numele omului vine de la cuvîntul *humo*, sau țărînă¹, din care sintem făcuți și și-au avut obîrșia primii noștri părinți, sau datorită șubreeniei și vremelniceii noastre, fiind îmbrăcați în impuritățile pămîntului. Alții zic însă că cuvîntul om, cînd e substantiv înseamnă pămînt, iar cînd e verb înseamnă a îngropa în pămînt².

¹ În orig. *humo* și *limo* (ambele cuvinte luate din *Geneză*, 2, 7 și 9). Legătura etimologică este reală, cuvîntul latin *homo* (om) derivînd la origine din radicalul lui *humus*, cu paralele baltice, germanice, celtice și italice.

² Afirmatia se bazează pe o confuzie (frecventă în latina tîrzie și medievală) între *o* și *u*. Corect spus, *homo*, om, pămîntean, și *humo*, îngrop.

Citiți însă *homo* cum vreți, căci sună la fel și luat de la început, și luat de la sfârșit ³, pentru a dovedi astfel că sfârșitul omului este tot una cu începutul, căci din țărină fiind făcut, în țărină se preface.

Tot astfel Teologia, știința lui Dumnezeu, e numită astfel de la *Theos*, care în greacă înseamnă Dumnezeu, și de la *logio*, a vorbi, adică vorbire despre Dumnezeu. De asemenea Astrologia, știința și cunoașterea stelelor, își ia numele de la *astron*, care vrea să zică semne cerești, sau de la *aster*, stea ori planetă ⁴, așa încît înseamnă vorbire despre stele și planete. Lucrul acesta se poate vedea și la numele altor științe și arte, ca și la virtuțile interioare ale sufletului, căci toate au aceeași putere și proprietate de a-și arăta și a-și lămuri prin nume calitatea ce le e proprie, așa cum se întâmplă indeosebi cu cuvintele credință, speranță sau caritate, ca și prudență, dreptate, curaj și altele care-și dezvăluie și își arată fiecare efectul propriei sale acțiuni. Filozofia, prietenă bună cu înțelepciunea, se numește astfel de la *filos*, care în greacă înseamnă prieten, și *sofia*, înțelepciune: filosofia vrea să zică așadar prietena oricărei virtuți și științe umane ⁵, dat fiind că cercetează totul și vorbește despre toate. Iar firul sau lanțul care leagă aceste virtuți și științe omenești putem spune că este Desenul — năframa ce strînge și încheie, ca să zicem astfel, această ghirlandă sau cunună de științe intelective și practice. Să vedem acum dacă numele Desenului dezvăluie facultatea și însemnăta-tea lui.

³ În italiană *h* nu se citește.

⁴ Etimologia este corectă, *astron* însemnînd astru, constelație, iar la neutru, semn ceresc. *Aster* e stea, planetă. Termenul de *Astrologie* s-a format din radicalul comun *astr* al acestor două cuvinte.

⁵ Această ultimă interpretare este cea corectă, deoarece *sofia* înseamnă la origine știință, nu înțelepciune, iar cuvîntul compus, *filosofia*, creat în a doua jumătate a sec. V î.e.n., odată cu răspîndirea culturii în pături largi ale populației, însemna dragoste, înclinație pentru știință.

Înainte însă, înălțîndu-mă mai sus, să-mi fie îngăduit a spune, cu tot respectul cuvenit, cite ceva despre sfîntul nume al lui Dumnezeu în limba noastră ⁶. Care nume, DIO, format doar din trei litere și exprimînd atîta atotputernicie, ne va fi de ajuns, lăsînd la o parte atributele altor nume felurite din mai multe sau mai puține litere, pomenite în sfînta scriptură potrivit diferitelor acțiuni divine; lăsînd, cum ziceam, deoparte toate celelalte nume din orice limbă, pentru a rămîne la graiul nostru. Căci acesta, deși nu face parte din cele șaptezeci și două de limbi ⁷, este de așa natură încît poate spune prin cuvintele sale orice lucru foarte bine ⁸. Și mai cu seamă a cuprins în numai trei litere numele general al atotputerniciei, înțelepciunii și bunătății, la fel de potrivit ca oricare altă limbă. [...] ⁹ Și poate că va fi fost vreun mister aparte pentru ca italiana noastră să-l numească pe Dumnezeu doar prin trei litere, ca să exprime prin ele cele trei persoane divine în sub-

⁶ Genul acesta de interpretări etimologice datează din antichitate (a se vedea Platon sau Varro), dezvoltîndu-se apoi în Evul Mediu cu lucrări ca *Etimologiile* lui Isidor din Sevilla (sec. VI), sau dicționarul lui Ugucione (sec. XIII). Un exemplu similar de etimologie, în DANTE, *Convivio*, IV, 6.

⁷ Zuccaro face aici probabil o contaminare între cele 12 limbi sacre (în care s-au tradus Evangheliile), și cei 72 de învățați care, conform legendei, au fost adunați la Alexandria pentru a traduce simultan Vechiul Testament în greacă.

⁸ Specificare datorată faptului că vreme de multe secole, chiar pînă în epoca lui Zuccaro, s-a considerat că subiectele elevate trebuiau tratate în latină, ca limbă evoluată și bogată în termeni docți, și nu în limba „vulgară”, cum era denumită italiana comună. Dante, scriindu-și în italiană tratatul de filozofie intitulat *Convivio*, a consacrat toată prima carte unei pledoarii care demonstrează capacitatea limbii „vulgare” de a reda orice concepte și idei.

⁹ Am omis un pasaj în care se arată că numeroase alte limbi au folosit 4 litere pentru numele lui Dumnezeu, autorul recurgînd adesea la forme incorecte, pentru a-i servi argumentării care urmează. Am omis de asemenea mai jos o digresiune cu caracter teologic, nelegată de subiect.

stanța unui singur cuvint și, așa cum cele trei litere au o singură slovă substanțială, tot astfel numele acesta cuprinde sfinta Treime. [...]

Am putea aminti în umbra celor de mai sus numele nostru compus din trei silabe, adică *di-segn-o*¹⁰. Iar dacă vom lua aminte la calitatea corporală a celor trei litere, *D, I, O*, vom vedea că poate nu întâmplător prin ele e scris și rostit Dumnezeu, deoarece dintre multele nume atribuite de teologi celor trei persoane divine, următoarele trei sint printre cele mai însemnate: adică Omnipotență, Imagine și Dar, primul denumind Tatăl, al doilea Fiul, iar al treilea sfintul Duh¹¹. Aceste trei nume sint însemnate prin cele trei litere: *D* pentru numele Darului, *I* pentru numele Imaginii și *O* pentru numele Omnipotenței. Mai putem spune că litera *D*, alcătuită dintr-un corp circular unit cu o perpendiculară dreaptă, este simbolul unirii dragostei divine a Tatălui și a Fiului pentru a produce Duhul sfint; linia dreaptă a lui *I* este stilul tare și neclintit al înțelepciunii divine în cuvintul necreat, iar litera *O*, cercul atotputerniciei Tatălui. Să lăsăm însă acestea, deoarece ele nu alcătuiesc substanța celor ce vrem să le spunem, fiind doar o digresiune binevenită pentru subiectul nostru.

Așadar numele lui Dumnezeu este un lucru limpede ce îl desemnează pe creatorul și binefăcătorul universului, cel ce însuflețește, hrănește, menține și îmbogățește natura. Deci păstrind mai departe tot respectul cuvenit numelui acestuia inefabil și de neînțeles, vom spune că numele Desenului este semnul numelui lui Dumnezeu, după cum o dovedesc limpede literele sale și o arată cuvintul însuși, fiind totodată semnul unei alte divinități create, ca să folosească o metaforă,

¹⁰ Desenul, în ital. *disegno*, cuprinde grupul *gn*, care se citește ca un singur sunet (ñ), iar separarea lui *o* singur ca silabă este forțată, spre a servi teza autorului.

¹¹ Interpretare luată după TOMA DE AQUINO: *De nomine Filii quod est imago* (*Summa*, I, q. 35, a. 1-2) și *De nomine Spiritus Sancti quod est donum* (idem, I, q. 38).

al unei alte naturi generatoare, ce dă formă, însuflețește, hrănește în noi orice știință și practică. Că numele *Di-segn-o* este semnul numelui *Dio* e limpede de la sine, după cum se poate vedea chiar din literele sale, fără vreo altă explicație. Căci primele două și ultima alcătuiesc chiar numele *Dio*, ca un argument al măreției și însemnătății sale. Iar dacă vrem să înțelegem și celelalte litere rămase la mijlocul cuvintului, nu ne vom mai mira de facultatea lui deosebită și de înțelesul său, deoarece se dovedește că este cu adevărat semnul lui Dumnezeu în noi.

Ca să ne mai jucăm¹² puțin cu numele Desenului, vom spune că Dumnezeu a vrut să denumească, să însemne și să pecetluiască această imagine și asemănare a lui cu marele privilegiu al propriului său nume, așa cum au obiceiul să facă marii principii și seniori, care atunci cînd trimit legați, guvernatori, locuitori sau viceregi în provinciile îndepărtate ale statului sau imperiului lor pentru a cîrmui popoarele de acolo, le dau un privilegiu cu hrisov de întărire a puterii ce le-au hotărît-o. Dacă le dau puteri absolute, ca ale lor înșilor, atunci le dau de asemenea titlul și numele de vicerege, viceduce, locuitor sau altele asemenea; iar dacă e limitată, atunci folosesc alte titluri potrivit rangului și însărcinării pe care doresc să o aibă, sau li se va spune doar comisari, guvernatori și așa mai departe.

Deoarece Desenul are puteri mari, absolute și generale pentru a cîrmui și a guverna republica simțurilor și intelectul uman ca locuitor, imagine și asemănare a lui Dumnezeu în noi, a primit privilegiu și hrisov cu însuși numele Domnului, *Di-segn-o*, care, după cum se vede și am mai spus, arată semnul imaginii și asemănării divine în sufletul nostru, el fiind cîrmuitor, guvernator și locuitor, cu facultatea de a însufleți, a hrăni și a îmbogăți orice știință sau practică în intelectul nostru pămîntesc, și de a pregăti și a oferi tot ce

este trebuincios necesităților omenești, după cum limpede se vede, se înțelege și am explicat-o îndejuns.

Iar dacă viceregii, locțiitorii sau guvernatorii, oricâtă putere și libertate ar avea în cîrmuirea lor, se socotesc întotdeauna supuși, nu stăpîni și seniori absoluți, cum este cazul viceregilor și viceducilor, la fel se întîmplă și cu Desenul nostru. Apoi brațul secular al locțiitorului sau guvernatorului trebuie să-l recunoască întotdeauna pe adevăratul și legiuitul stăpîn, dacă vrea să-și exercite cîrmuirea cu grijă și cu prudență, iar tot astfel se dovedește a fi și cu puterea și facultatea Desenului. Toate acestea se pot vedea limpede din cele patru litere rămase în mijlocul cuvîntului *Di-segn-o*, deoarece *segn* este un cuvînt neterminat, care prin delimitarea amintită mai înainte poate fi *segno* [semn], dar prin sine însuși e slab și nedesăvîrșit. Dacă i se adaugă însă litera *o*, de la cuvîntul de sine stătător *Dio*, ca cerc al tuturor harurilor, acțiunile acestui Desen vor izbuti să uimească chiar și natura. Căci cuvîntul *segno*, cu adaosul care-l desăvîrșește, arată din plin că e semn, imagine și asemănare a lui Dumnezeu, și astfel acțiunea acestui Desen ne luminează mintea și intelectul, avînd rolul de locțiitor și guvernator. Cu toate acestea cuvîntul *Disegno*, simbol al puterii divine, prin el însuși, prin facultatea și operațiunile sale, oricît ar fi de multe și de mari, nu este nimic altceva decît umbră, imagine și semn imperfect, ce nu se poate nicidecum compara cu suprema atotputernicie divină din care derivă totul.

Pentru a încheia spusele de față despre etimologia numelui Desenului și semnificația legată de literele lui, vom mai spune că *e*, a doua vocală din a doua silabă a acestui cuvînt, situată în mijlocul celorlalte litere, este pe deplin un verb afirmativ și concludiv al tuturor acestor lucruri, arătînd că într-adevăr ce am spus *e* adevărat. Cît despre cele șapte litere ale cuvîntului întreg, pentru a le da încă o etimologie, vom spune că cifra șapte este

intr-adevăr perfectă, deoarece cuprinde numerele trei și patru¹³, adică par și impar, putînd totodată fi atribuită celor șapte operațiuni deosebite ale lui Dumnezeu, de a crea, a genera, a însufleți, a hrăni și înmulți, a da spirit și viață și a păstra întreaga creație. Astfel Desenul, ca semn și simbol al lui Dumnezeu în genul său, generează, trezește, însuflețește, hrănește, înmulțește și dă spirit și corp tuturor științelor sau practicilor.

Adunînd acum și legînd cap la cap acest șirag de științe și practici, această preanobilă năframă de aur a marelui Desen, ce cuprinde unitatea și substanța vitală a tuturor acestor științe și practici, fiind o părticică divină, îi rog pe cititori să privească și să interpreteze această comparație cu adîncul și cuvenitul respect, pe care îl port și eu nemăsuratei măreții și maiestății a lui Dumnezeu, căruia îi datorez tot ce e bun în aceste două cărți despre Idee, pe care le-am scris despre Desenul interior și exterior, dînd la o parte învelișul acestuia pentru a-i dezvălui inima plină de atîta noblețe și strălucire. Așadar, fiecare din confrății noastre să se străduiască cu toată sirguința a cerceta și a învăța Desenul, fiindcă prin el vor dobîndi din plin onoare și răsplată, pe cînd fără el operele lor nu vor fi nimănui pe plac și nu le vor aduce onoruri.

Nu-mi mai rămîne decît să adaug rugămîntea de a nu se lua în seamă prea puțină-mi puțință, ci multa-mi silință, iar dacă mic mi-a fost sporul, în schimb mi-a fost mare dorul¹⁴ de a aduce cît mai mult folos celorlalți, îndemnîndu-l pe fiecare să caute a se folosi de Desen cît îi stă în putere. Căci în toate timpurile, cele mai nobile și ilustre talente au fost luminate și îndrumate de

¹³ În simbolismul pitagoreic, 7 este o cifră sacră, deoarece asociază cifra 4, care simbolizează pămîntul (cu cele 4 puncte cardinale), și 3, care simbolizează cerul, așa încît 7 reprezintă totalitatea universului în mișcare.

¹⁴ Autorul folosește în această frază asocieri de rime sau consonanțe evident voite, pe care am încercat să le respect.

el, cîștigîndu-și prețuirea marilor regi și împărați, mărirea și gloria. În sfîrșit, așa cum purpura și coroana sporesc măreția, strălucirea și maiestatea principilor, tot astfel acest preanobil Desen sporește noblețea și demnitatea nu numai a nobililor artiști în particular, dar și a cirmuirilor din republici și state, și chiar a oricărei fapte cavalerești și de noblețe cetățenească.

Să trăiți fericiți

FINE DEO GRATIA

Proprietatea și calitatea Desenului

Nume	<i>Scînteie divină</i>
Calitate	<i>Circumscriere, măsurătoare, figură</i>
Substanță	<i>Formă și figură fără substanță corporală</i>
Aparență	<i>Simple contururi</i>
Definiție	<i>Formă a tuturor formelor, lumină a intelectului și viață a operațiunilor</i>
Instrumente	<i>Pană și condei</i>

INDICE DE NUME, LOCURI ȘI OPERE

- Abate, Nicolò dell', pictor: 244 n. 4, 247 n. 8, 248 n. 2 și 4
 Academia din Valle di Blegno: Agrippa, Marcus, om polit. rom.: 91
 97 n. 3, 135 n. 4, 156 n. 16, 274, 282 n. 48, 284 n. 51
 Ahile, pers. mitol.: 73 și n. 5, 268 și n. 9
 Academia San Luca din Roma: 108 n. 16, 299, 300 și n. 2, 301, 309 n. 2, 319 și n. 5 și 7, 370, 374 n. 12, 398 și n. 3, 399 și n. 4, 409 n. 3, 416 n. 25, 417 n. 31; 423 și n. 46, 425 n. 2, 426 n. 6, 430, 435, 438 n. 8, 441 și n. 22—25, 482 și n. 6 și 8
 Ackerman, Gerald, M.: 287 n. 60
 Adam, pers. bibl.: 142, 340
 ADDA, riu: 283
 Adiafare, zeu: 94 și n. 33
 Adramelech, zeu: 88
 Afrodita, zeiță: 234 n. 32
 Agesandru, sculpt. gr.: 431
 Aglaia (una din Grații): 406
 Aglaofem: 221 n. 3
 AGRIGENTO (Sicilia): 92
 Agrippa din Nettesheim, Heinrich Cornelius, astrol., filoz.: 77 n. 13, 88 n. 9, 94 n. 33, 95 n. 36, 117 n. 8, 124 n. 3—4, 178 n. 12, 186 n. 25, 196 n. 6, 221 n. 3, 229 n. 21, 230 n. 22, 235 n. 1, 236 n. 4, 244 n. 4, 247 n. 8, 248 n. 2 și 4
 Alberti, Giovanni, pict.: 402
 Alberti, Leon Battista: 56 n. 2, 76 n. 8—10, 81 și n. 28, 88 n. 8, 89 n. 12, 91 n. 21—24, 98 și n. 6, 165 n. 2, 166 n. 3, 167 n. 4, 169 n. 5, 170 n. 10, 186 n. 26, 205 n. 6, 212 n. 3, 218 n. 22, 259 n. 3, 390 n. 14, 409 n. 3, 412 n. 11—14, 416 n. 24—25 și 28, 419 n. 37, 421 n. 42
 Alberti, Romano: 88 n. 10, 89 n. 12, 108 n. 16, 300 n. 2, 319 n. 7, 374 n. 12
 Albertus Magnus, filoz. și teol.: 342 n. 6
 Alchide rodianul: 96
 Alciati, Andrea: 227, 228 n. 19
 Alcid (Hercule): 140 și n. 4
 Alcinous, filoz. gr.: 230
 Aldobrandini, Pietro, card.: 429
 ALESSANDRIA (Piemont): 275
 ALEXANDRIA (Egipt): 485
 Alexandru, duce al Parmei: v. Farnese, Aless.

Alexandru Macedon: 73 și n. 5, 75, 90, 92, 93, 142 și n. 13, 412 și n. 14, 416 și n. 25, 440 și n. 21
 Alexandru Sever, împărat rom.: 91
 Al-Farghani, astron.: 342 n. 6
 Alfonso, ducele Ferrarei: v. Este, Alfonso
 Alhazen (Abu Ali al-Hassan ibn al-Haitham), astron. și mat.: 77 și n. 11, 141 și n. 11, 163 n. 1, 247 n. 9
 Alofil, zeu (popor): 88
 Amasis, rege egiptean: 431, 433
 Amfiarau, zeu: 94
 Amfion, pers. mitol.: 432
 Ammannati, Bartolomeo, sculpt.: 433
Fintina lui Neptun: 433 și n. 31
 Amphion, pict. gr.: 70 și n. 21, 258, 263 și n. 7
 AMSTERDAM: 281
 Ancona, Paolo d': 480 n. 4
 Andrea del Sarto, pict.: 67 și n. 16, 199, 263 și n. 9
 Andrea di Grunighe: v. Groenigen, H.
 Anjou, Robert de, regele Neapolelui: 93
 Anselmo din Aosta, filoz.: 348 și n. 6
 Antigoni, scriit. gr.: 76
Antinou, sculptură ant.: 391 n. 15
 ANVERS: 214 n. 8, 280
 Apelle, pict. gr.: 65 n. 14, 70 și n. 21, 76 și n. 9-10, 90, 92, 93, 127, 128 n. 9, 129 și n. 13, 142 n. 13, 154 și n. 12, 170 și n. 10, 218 și n. 22, 258, 263, 412 și n. 14, 427
Calomnia: 170 și n. 10
Cortegiul lui Megabyze: 90
Portretul lui Alexandru tinind fulgerul: 90
 Apianus, Petrus (Ingolstadtus), matem. și astron.: 155, 156 n. 16
 Apollo, zeu: 76, 91, 122

Apuleius, scriit. gr.: 94, 230
 Arahne, pers. mitol.: 286, 287
 Archifron, arhit. gr.: 89
 Arcimboldo, Biagio, pict.: 269 n. 11
 Arcimboldo, Giuseppe, pict.: 100 n. 13, 169 n. 9, 218 n. 21, 269 și n. 11-12, 270 n. 13, 271 și n. 14-16, 272 n. 17-19, 273 și n. 20
Bucătăria: 270 și n. 13
Cele patru anotimpuri (Primăvara, Vara, Toamna, Iarna): 269 și n. 12
Cele patru elemente: 269 și n. 12
Flora: 272 și n. 18
Grădinarul: 273 n. 20
Ianus: 269, 270 n. 13
Pionierul: 270 și n. 13
Portretul Vicecancelarului: 270 și n. 13
Vertumnus: 273 și n. 20
 Aretino, Pietro, scriitor: 93 n. 30, 119 n. 15, 130 n. 14, 138 n. 14, 142 n. 13, 278 n. 34, 283 n. 51
 Arhimede, mat. și fiz. gr.: 77 și n. 14, 141 și n. 11
 Arian, istor. gr.: 423
 Ariosto, Ludovico, poet: 108 n. 15, 472 și n. 8
 Aristide Tebanul, pict. gr.: 70 și n. 21, 92, 264, 412 n. 14, 416
 Aristotel, filoz. gr.: 98 și n. 7, 123 n. 2, 142 și n. 13, 193 și n. 1, 204 și n. 2, 205 n. 4-5, 235 n. 1, 236 n. 3, 297 n. 3, 303 și n. 5, 304 și n. 1, 306 n. 1-2, 307 n. 3, 308, 311 n. 4-5, 312 n. 9, 313 n. 11, 314 n. 1, 319 n. 6, 320 n. 1, 321 n. 1, 326 și n. 1, 328 și n. 4-6, 329 n. 7-8, 331 n. 5, 332 n. 6-8, 333 și n. 9-11, 334, 335 n. 14-16, 336 n. 17, 337 n. 19, 338 n. 21, 339, 340 și n. 2,

341 și n. 5, 346 și n. 1-2, 347 și n. 3-5, 348 n. 8-9, 349 și n. 12, 350 și n. 13-14, 351 n. 2-3, 353 și n. 8, 354 și n. 12, 355 n. 13, 356 n. 15, 357 n. 19, 358 n. 22-23, 359 și n. 2-3, 361, 362 și n. 9-11, 363 și n. 13-14 și 16, 364 și n. 17, 367 n. 2, 368 și n. 4, 372, 384 n. 1, 385 și n. 3, 387, 388 n. 11, 407, 437 și n. 3, 442 și n. 1, 443 și n. 4-5, 444 n. 6, 449 și n. 1, 459 și n. 1, 470 n. 3
 Ariu, Emilio, sculpt.: 283, 284 n. 51
 Armenini, Giovan Battista: 121 n. 2, 370 n. 4, 371 și n. 5-6, 372, 418 n. 34, 419 n. 38
 Aron: v. Hiram
 Arostos, Giovanni d': v. Rost, Jean
 Arsinoe, regină egipt.: 88 și n. 8
 Asclepsidor, pict. gr.: 70 și n. 21, 258, 264
 ASIA: 89, 270, 440
 Astarot, zeu: 88
 Atargate, zeu: 94
 Ateius Labeone: v. Labeon Titidius
 ATENA: 96
 Atena, zeiță: 287
 Athenodor, sculpt. gr.: 432
 Atropos, moiră: 426 n. 7
 Attalos, regele Pergamului: 92 și n. 25, 416
 AUGSBURG: 414 n. 21
 August, Octavian, împărat rom.: 77, 93 n. 28, 127 și n. 7, 128 n. 9
 Augustin, Aurelius, filoz. și teol. lat.: 56 n. 1, 87 n. 3, 192 n. 32, 312, 313 n. 13, 314
 Austria, don Juan de, general span.: 281 și n. 44
 AVENTIN, colină: 184 n. 22
 Averroes, filoz. arab: 342 n. 6
 Azel: v. Alhazen

Baal, zeu: 88
 BABILON: 87
Podul peste Eufrat: 87
Zidurile: 439, 440 n. 17
 Bachus, zeu: 228, 390
 Bacon, Roger, filoz. engl.: 173 n. 10
 Baldassarre da Siena: v. Peruzzi, Bald.
 Baldini, Bernardino, astron.: 155, 156 n. 16
 Balducci, Giovanni, zis Coscia, pict.: 418 n. 31
 Baltrusaitis, Jurgis: 101 n. 14
 Bandinelli, Baccio, sculpt.: 97, 262, 433 și n. 30
Lupta dintre Hercule și Cacus: 433 și n. 30
 Barbaro, Daniele, erudit venet.: 75 n. 1, 82 și n. 36
 Barends, Dirck cel Tinăr, pict.: 281 și n. 44
 Barocchi, Paola: 60 n. 10, 75 n. 5, 79 n. 22-24, 144 n. 1, 414 n. 19, 429 n. 13
 Barocci Federico, pict.: 264 și n. 11, 277 n. 30
Bunavestire: 277 n. 30
Martiriul sf. Vitale, ibid.
 Barozzi, Iacopo, zis Vignola, arhit.: 81 și n. 32
 Bassano, Francesco, cel Tinăr, pict.: 199, 200 n. 6, 264 și n. 11, 278 și n. 31
Răpirea Sabinelor: 277, 278 n. 31
 Bassano, Iacopo, cel Bătrîn, pict.: 199, 200 n. 6, 264 și n. 11, 278
Izgonirea zarafilor: 119 n. 15
 Bassi, Martino, arhit.: 104, 105 n. 9, 121 n. 2
 Bălăceanu-Stolnici, C.: 335 n. 14, 337 n. 19, 348 n. 8, 387 n. 8
 Beham, Hans Sebald, grav. și miniat.: 82 și n. 34
 Belchim, zeu: 88
 Bellini, Gentile, pict.: 93
 Bellini, Giovanni, pict.: 93

Bellori, Giovanni Pietro: 74 n. 6, 143 n. 15, 277 n. 30, 279 n. 37, 280 n. 43, 283 n. 49-50, 390 n. 14
 Belo, rege asirian: 87
 Benedetti, matem. și astrol.: 155, 156 n. 16
 Bernart, Teodoro: v. Barends, Dirck
 Bertoia, Giacomo (Jacopo Zanguidi), pict.: 280 și n. 40
 Biondo, Michelangelo, medic și literat: 82 și n. 38
 Birago, Clemente, orfevru: 266 și n. 5
 Bisagno, Francesco: 371 n. 5
 Boccaccino, Camillo, pict.: 65 și n. 12, 83 și n. 42, 199, 215 și n. 12, 263 și n. 9, 275 n. 23
Învierea lui Lazăr: 275 și n. 23
Judecata femeii adultere, ibid.
 Boccaccio, Giovanni, scriitor: 92 n. 24
 Bocchi, Achille: 227, 228 n. 19
 Boeriu, Eta: 117 n. 9
 Boethius, A. M. Severinus, filoz. lat.: 151 n. 3-4, 236 n. 4, 358 n. 11
 BOLOGNA: 279, 280 n. 43
Bis. San Giacomo: 279
Palat Poggi (Universitate): 268 și n. 9
 Bordone, Paris, pict.: 277 și n. 29
Dogele primind inelul sf. Marcu: ibid.
 Borromeo, Federico, cardin.: 300 n. 2, 320 n. 7
 Boschini, Marco: 58 n. 4
 Bourbon, Charles de: 285 și n. 56
 Bramante, Donato, arhit. și pict.: 77 și n. 15, 78 n. 16, 104, 128, 155 și n. 13, 202 n. 5, 242 și n. 15, 263 și n. 10
Cristos legat la stîlp: 242 și n. 15
Frescă la Palatul Pirovani, ibid.
 Bramantino (Bartolomeo Suardi, zis), pict. și arhit.: 78 și n. 17, 202 și n. 5, 242 n. 15, 263 și n. 10
 Brambilla, Francesco, cel Tinăr, sculpt.: 283, 284 n. 51
 Bransvich, Dorotea: v. Brunswick, D.
 Bruno, Giordano, filoz. ital.: 52 n. 3, 125 n. 1
 Brunswick, Dorotea: 286 și n. 58
 Bruschi, Arnaldo: 78 n. 16
 BRUXELLES: 285
 Bularchos, pict. gr.: 92 și n. 25, 412 n. 14
 Buonarroti, M.: v. Michelangelo
 Busuioceanu, Oana: 55 n. 7
 Butinone, Bernardino, pict.: 79 și n. 22, 263 și n. 10
 Cacus, gigant: 184 și n. 22
 CADIX *statuia lui Alexandru*: 73 n. 5
 Calieri, Paolo: v. Veronese
 Calcar, Jan van, zis Giovanni Fiammingo, pict.: 81 n. 31
 Calcidius, filoz. gr.: 230
 Calipso, pictoriță gr.: 91, 92 și n. 24
 Calvaert, Denys, pict.: 280 și n. 43
 Calvert, Dionigi: v. Calvaert, D.
 Calvi, Lazaro, pict.: 262, 263 n. 7
 Cambiaso, Luca, pict.: 67 și n. 16, 192, 193 n. 33, 262, 263 n. 7, 267
Gloria fericiților: 267 și n. 7
 Camos, zeu: 88
 Campagnuolo: v. Barozzi, Iacopo
 Campaspe: 92
 Campi, fam.: 142 n. 14, 155 n. 14
 Campi, Antonio, pict.: 218 n. 21

Campi, Bernardino, pict.: 83 și n. 42, 215 n. 12, 275 și n. 23, 280 n. 39
 Campi, Giulio, pict.: 68 și n. 18, 275 și n. 24
Fecioara în slavă cu sf. Daria și sf. Sigismund: 275 și n. 24
 Canaam, zeu: 88
 Candaules, regele Lidiei: 92
 Cangiaso, Luca: v. Cambiaso, L.
 CANNAE: 361 n. 6
 Cantona, Catarina, brodează: 286, 287 n. 59
 CAPRAROLA (Lazio), Palat Farnese: 401 și n. 5
 Caravaggio, Michelangelo Merisi da, pict.: 218 n. 21
 Cardano Gerolamo, medic, astrol., poligr.: 54 n. 5, 155 și n. 16
 Cardinalul de Bayeux: v. Bourbon, Charles de
 Carette Lindio: v. Chares
 Carol, arhid. de Habsburg: 270, 271 n. 14
 Carol Cvintul: 93, 112 și n. 3, 142 și n. 13, 156 n. 16, 222, 265 și n. 2, 287, 412, 414
 Cartari, Vincenzo, mitograf: 122 n. 3, 414 n. 19
 Carracci, fam.: 280 n. 43
 Carracci, Agostino, pict.: 279 n. 37
 Castello, Giovan Battista, arhit.: 266 și n. 3
 Castiglione, Baldassarre, literat: 98 n. 4, 99 și n. 8 și 10-11, 192 n. 32
 Castor și Pollux, pers. mitol.: 256, 432 n. 27
 CAUNUS (Asia Mică): 127
 CELANA (Bergamo), Bis. Santa Maria: 276
 Celeste zeu: 94
 Cellini, Benvenuto, orfevru, sculpt.: 409 n. 4
 Cennini, Cennino: 127 n. 8, 128 n. 10, 203 n. 6, 410 n. 5

Cesare da Sesto, pict.: 65 și n. 12, 263 și n. 8, 275 și n. 25
Irodiada: 275 și n. 25
Inchinarea Magilor, ibid.
 Cesariano, Cesare, arhit.: 78 n. 16, 82 și n. 36, 101 n. 15, 106 n. 12, 151 n. 3
 Cezar, Iuliu: 73 și n. 5, 91 și n. 23, 92, 128 n. 9, 85, 416 și n. 27, 439 și n. 16
 Chares din Lindos, sculpt. gr.: 431 și n. 16
Colosul din Rodos, ibid.
 Chersiphron, arhit. gr.: 89 n. 14
 Chigi, Agostino, bancher mecenat: 402 și n. 9, 415
 Ciardi, Roberto Paolo: 53 n. 4, 58 n. 4 și 6, 59 n. 7, 60 n. 10, 62 n. 15, 63 n. 6, 66 n. 15, 70 n. 21, 77 n. 11-12, 78 n. 16-20, 79 n. 23-24, 81 n. 27 și 31, 82 n. 34-35, 83 n. 41-42, 86 n. 1, 88 n. 8-9, 94 n. 33, 95 n. 36, 101 n. 14-15, 104 n. 8, 105 n. 9-10, 106 n. 12, 111 n. 1, 117 n. 8, 121 n. 1, 123 n. 1, 124 n. 3, 128 n. 10, 131 n. 1, 134 n. 2, 137 n. 13, 140 n. 8, 142 n. 14, 151 n. 3, 153 n. 9, 155 n. 14, 156 n. 16, 161 n. 6, 164 n. 1, 165 n. 2, 168 n. 1, 171 n. 2 și 4, 172 n. 6, 177 n. 11, 178 n. 12, 182 n. 17, 185 n. 23, 186 n. 25, 189 n. 30, 190 n. 31, 193 n. 33, 196 n. 6, 202 n. 5, 205 n. 7, 206 n. 8, 208 n. 12, 209 n. 14, 210 n. 1, 214 n. 8, 215 n. 12, 218 n. 19, 219 n. 23, 221 n. 4, 228 n. 19, 230 n. 22, 233 n. 29, 235 n. 1, 236 n. 4, 237 n. 5, 238 n. 6, 239 n. 8, 240 n. 11, 241 n. 12, 242 n. 15, 244 n. 4, 246 n. 6, 247 n. 8, 254 n. 16, 266 n. 5, 268 n. 10, 279

n. 35 și 37, 285 n. 55, 287 n. 60
 Cicene: v. Lala din Cyzic
 Cicero: Marcus Tullius, scriitor lat.: 390 n. 14, 481 n. 5
 Cimabue Giovanni, pict.: 83, 162
 Ciocchi, Giacomo, sculpt.: 280 și n. 43
 Civerchio, Vincenzo, pict.: 155 și n. 13
 Clariccio, Giovan Battista, inginer și arhit.: 283 și n. 50
 Clemente al VIII-lea, papă: 402 n. 10
 Clovici, George, pict.: 214 și n. 9
 Clovio Giulio: v. Clovici
 CNIDUS (Asia Mică): 96
 Colonna, Aegidius, filoz., teol.: 144 n. 6
Colosul din Rodos, statuie ant.: 431 și n. 16, 433
Colosul din Tarent, statuie ant.: 431
 Comandino, matem.: 155
 Comanini, Gregorio: 121 n. 2, 169 n. 7, 272 și n. 19, 273 n. 20, 274 n. 12, 418 n. 34, 419 n. 38, 467 n. 2
 COMO (Lombardia): 283
 Constantin cel Mare, împărat: 77, 112
 Correggio (Antonio Allegri, zis), pict.: 65 n. 12, 67 și n. 16, 68, 142, 143, 199, 218 și n. 22, 264, 279
Isus rugindu-se în grădină: 219 și n. 23
 Cosimo, mare duce: v. Medici, Cosimo
 Costa, literat: 227, 228 n. 19
 CREMONA (Lombardia): 275
 Cristina, regina Suediei, colecție: 273 n. 20
 Cristina de Lorena: 286 și n. 58
 Cydias, pict. gr.: 416 n. 29
Argonauții, ibid.

Dacos, Nicole: 428 n. 11
 Dagon, zeu: 88
 Daniele da Volterra (D. Ricciarelli, zis), pict.: 68 și n. 17, 69 n. 19, 262 și n. 4
 Daniello, Bernardino, literat: 149 n. 20
 Dante Alighieri: 108 n. 15, 117, 171 n. 2, 215, 310 n. 1, 410 n. 6, 480 n. 4, 485 n. 8
 Danti, Vincenzo, sculpt. și tratatist: 73 n. 4, 192 n. 32, 390 n. 13, 391 n. 15, 418 n. 33
 Dedal, pers. mitol.: 304, 439
 Dei Fonduti, Agostino, pict.: 202 n. 5
 Delfinone, Girolamo, brodeur: 285 și n. 56
 Delfinone, Marco Antonio, brodeur: 286
 Delfinone, Scipione, brodeur și tapisier: 285 și n. 57
 Della Cerva, Giovanni Battista, pict.: 57 n. 3
 Delminio, Giulio Camillo, literat: 52 n. 3, 112 și n. 2
 Demetrios, filoz. gr.: 76 și n. 10
 Demetrios Phalereus, circumitorul Atenei: 92 și n. 25
 Demetrios Poliorcetul, rege macedonean: 92 n. 25, 416 și n. 25
 Democrit, filoz. gr.: 56 n. 1, 388 n. 11
 Desuat, zeu: 88
 Diaphares: v. Adiafare
 Diana, zeiță: 89, 91, 440
 Diependale, Prudenzia (Profondavalle), pictoriță: 281 și n. 45
 Diependale, Valerio (Profondavalle), pict.: 281 și n. 45
 Dinocrates, arhit. gr.: 440 și n. 21
 Dio Cassius, istor. gr.: 439 n. 15
 Diodor din Sicilia, istor. gr.: 73 n. 5, 87 și n. 4-7, 94, 413 n. 18

Diogene Laertiu, scriitor gr.: 76 și n. 9, 91 n. 21
Dirce (Toro Farnese), sculptură ant.: 432 și n. 23
 Disserolio, Agostino, tipograf: 375
 Dolce, Lodovico, literat: 55 n. 7, 56 n. 1, 58 n. 4-5, 62 n. 15, 64 n. 9, 65 n. 14, 69 n. 20, 73 n. 4-5, 75 n. 1, 82 și n. 37, 90 n. 17, 91 n. 22, 92 n. 27, 99 n. 8, 110 n. 21, 130 n. 14, 133 n. 1, 135 n. 7, 138 n. 14, 148 n. 17, 157 n. 3, 158 n. 6, 169 n. 5, 192 n. 32, 199 n. 5, 214 n. 10, 215 n. 11, 216 n. 16, 241, n. 14, 248 n. 2, 390 n. 14, 409 n. 3, 412 n. 11-15, 414 n. 20, 416 n. 24-25 și 28, 419 n. 37, 421 n. 42, 422 n. 44, 424 n. 49
 Domenichino (Domenico Zampieri, zis), pict.: 143 n. 15
 Domenico din Meli: v. Fontana, Domenico
 Doni, Anton Francesco, literat: 75 n. 1, 82 și n. 37
 Doria, Andrea, dogele Veneției: 285 și n. 56
 Duce de Urbino: v. Rovere, Francesco Maria II
 DUNĂRE, Podul lui Traian: 439
 Dürer, Albrecht, pict. și grav.: 82 și n. 33, 93, 107 și n. 14, 109 și n. 19, 140 n. 6, 155, 188, 189 n. 30, 190 n. 31, 205 n. 7, 207, 212 n. 3, 213, 214 n. 8-9, 218, 244 n. 4, 251 și n. 6, 418 n. 34, 419, 420 n. 39
Poarta de onoare a lui Maximilian: 214 și n. 8
Carul triumfal, ibid.
Cortegiul împăratului Maximilian, ibid.
 Dürer, Hans, pict.: 82 n. 33, 214 n. 8

Ecaterina de Austria: 286 și n. 58
 EFES, Templul Diane: 89 și n. 14, 440
 EGIPT: 73, 88 n. 8, 92, 106, 225, 440
 Elian, Claudiu, poligr. grec: 390 n. 14
 Empedocle, filoz. gr.: 395 și n. 1
 Ennius, poet lat.: 91
 Enoch, pers. mitol.: 87 n. 3
 Ernest arhid. de Habsburg: v. Habsburg E.
 ESCORIAL: 265 n. 2, 266 și n. 3, 267 n. 6 și 8, 268 n. 9
Bis. San Lorenzo: 265, 266 și n. 4
 Esop, fabulist gr.: 170
 Essen, baron, colecție: 273 n. 20
 Este, Alfonso I, ducele Ferrarei: 93
 Euclid, matem. gr.: 77 și n. 14, 466
 Eufrosina (una din Grații): 406
 Eupomp, pict. gr.: 154 și n. 12
 EUROPA: 79, 271
 Eva, pers. bibl.: 142, 143
 Eyck, Jan van, pict.: 127 n. 8

Fabia, fam.: 91, 412
 Fabius, Caius Pictor, pict. rom.: 412
 Faraon: 405
 Farnese, fam.: 281 n. 44
 Farnese, Alessandro, card.: 217
 Farnese, Alessandro, duce de Parma: 281
 Farnese, Ottavio, duce de Parma: 130 n. 14
 Fattore (Giovan Francesco Penni, zis), pict.: 263 și n. 9
 Faunus, zeu: 94

Federico, duce de Mantova: v. Gonzaga, F.
 Ferdinand, arhid. de Austria: 270
 Ferdinand I de Habsburg: 222
 Ferrari, Bernardo, pict.: 262 și n. 6
 Ferrari, Corinna: 271 n. 16
 Ferrari, Gaudenzio, pict.: 57 n. 3, 70 n. 21, 78 și n. 16, 100 n. 14, 108 n. 15, 109, 117 și n. 8 și 10-11, 121, 124, 126 și n. 6, 130, 132, 133, 134 n. 2, 139, 155 și n. 13, 212 n. 2, 223, 236, 238, 239, 240 și n. 9, 259, 261, 262 n. 5
Fecioara cu pruncul și sf. Francisc și Gheorghe: 240 și n. 9
Răstignirea: 134 n. 2, 240
Scene din viața lui Isus: 126 n. 6
Scene din viața sf. Rocco: 240 și n. 9
 Ficino, Marsilio, filoz. ital.: 72 n. 3, 112 n. 1, 174 n. 2, 175 n. 3-4, 176 n. 6 și 8, 177 n. 10, 179 n. 15, 182 n. 17-18, 183 n. 19-20, 221 n. 3
 Fidiias, sculpt. gr.: 75 n. 2, 427, 431
 Figino, Giovan Ambrogio, pict.: 142 n. 14, 268 n. 10
Incoronarea Fecioarei: 268 n. 10
 Filip, regele Macedoniei: 92 și n. 26
 Filip al II-lea, regele Spaniei: 52 și n. 1, 94, 130 n. 14, 265 și n. 2, 267 n. 8, 281, 285 și n. 57, 286 și n. 58
 FLORENȚA: 274, 281 n. 44
Bis. S. Maria del Fiore (Dom): 434 și n. 37
Bis. S. Maria Novella: 279
Fintina lui Neptun: 433 și n. 31
Piața Senioriei (a Mare-lui Duce): 280 n. 42, 433 și n. 28
Sala Mare-lui Consiliu: 128
 Florian, Mircea: 314 n. 1, 344 n. 8
 FONTAINEBLEAU: 63 și n. 6, 263 n. 9
 Fontana, Annibale, sculpt., arhit., grav.: 97 și n. 3, 283, 284 n. 51
 FONTANA DI BELEO: v. Fontainebleau
 Fontana, Domenico, arhit., ingin.: 283 și n. 49-50
 Fontana, Giovanni, ingin.: 283 n. 50
 Fontana, Lavinia, pictoriță: 279 și n. 37
 Fontana, Niccolò: v. Taglia
 Fontana, Prospero, pict.: 279 și n. 37
 Fonteio, Gov. Battista, pict. și poet: 269 n. 12, 271 și n. 15
 Foppa, Caradosso, pict.: 202
 Foppa, Vincenzo, pict.: 78 și n. 18, 93, 107, 155, 209 și n. 14, 263 n. 10
Martiriul sf. Sebastian: 209 și n. 14
 Francesco Maria, duce de Urbino: v. Rovere
 Francisc I de Valois, regele Franței: 93 și n. 29, 140 n. 7, 240
 FRANȚA: 63, 78 n. 19, 224, 271
 Friso, Adriano: v. Vries
 Adriaen
 Friso, Giovanni, orfevru: 285
 Gabiro, zeu: 94
 Galenus, medic gr.: 160 n. 6, 173 n. 10, 177 n. 11, 348 n. 8
 Galizi, Fede, pictoriță: 282 și n. 46
 Galizi, Nunzio, pict.: 282 și n. 46

Gallarati, Andrea: 78
 Ganimede, pers. mitol.: 136
 Gaurico, Pomponio, literat: 81 și n. 29, 164 n. 1, 248 n. 2, 419 n. 37
 Gellius, Aulus, scriit. lat.: 248 și n. 4
 Geminus, matem. și astron. gr.: 77 și n. 14
 GERMANIA: 224, 271
 Gherardini, Giovanni Filippo, matem. și poet: 272 și n. 19, 273
 Ghisi: v. Chigi, A.
 Giambologna (Jean Boulogne, zis), sculpt.: 97, 98 n. 3, 280 și n. 42, 433 și n. 32-33
Fintina din Bologna: 280 și n. 42
Răpirea Sabinelor: 433 și n. 32
Statuia Apeninilor: 433 și n. 34
Statuia ecvestră a lui Cosimo de Medici: 280 și n. 42, 433 și n. 33
 Gilio, Giovanni Andrea: 423 n. 45
 Giorgi, Francesco, filoz. ocult.: 247 n. 9
 Giorgione (Giorgio Barbarelli, zis), pict.: 65 n. 12, 67 și n. 16, 141, 142 n. 12, 199, 264
Nud reflectat și Sf. Gheorghe la izvor: 141, 142 n. 12
 Giotto di Bondone, pict.: 93
 Giovanni Battista Bergamasco: v. Castello, Giov.
 Giovanni Bologna dei Devai: v. Giambologna
 Giovanni de Austria: v. Austria, Juan de
 Giovanni din Bruggia: v. Eyck, Jan van
 Giovanni Fiammingo: v. Soens, Jan
 Giovanni da Udine, pict.: 401 și n. 3
 Giovanni del Vecchi, zis dal Borgo, pict.: 346 și n. 36
Evangelisti (mozaic), ibid.
 Giovio, Paolo, erudit, literat: 227 n. 18, 228 și n. 19
 Giulio Romano, pict.: 67 și n. 16, 199, 263 și n. 9
 Giuntino, Francesco matem.: 155, 156 n. 16
 Gnocchi, Pietro, pict.: 282 și n. 48
 Gonzaga, Federico II, duce de Mantova: 93
 Gonzaga, Ludovico III, marchiz de Mantova: 93, 141
 Granville, Antonio Perrenot de: 222 și n. 7
 Grații (cele trei): 406
 GRECIA: 92
 Grégoire de Tours, teol. și istor.: 440 n. 20
 Grigore I cel Mare, papă: 422, 423 n. 45
 Groenigen, Herder van, orfevru: 285
 Habsburg, fam.: 269 n. 11
 Habsburg, Ernest, arhid. de: 271
 Hanibal, general cartag.: 73, 360, 361 n. 6
 Hasdrubal, general cartag.: 360, 361 și n. 6
 Helios: v. Soare
 Henric al VIII-lea, regele Angliei: 285
 Hercule: 76, 140 n. 4, 184 n. 22, 390
Hercule Farnese, sculpt. ant.: 432 și n. 25
 Hermes Trismegistul: 89 și n. 12, 111 n. 1, 140 și n. 6, 196, 221 și n. 3, 222, 224 n. 11, 235 și n. 1
 Herodot, istor. gr.: 440 n. 17
 Herrera, Juan de, arhit.: 266 și n. 3-4
 Hierocles, filoz. gr.: 235 și n. 1
 Hind, A.M.: 137 n. 13
 Hiram din Tir: 89 și n. 11
 Hirschvogel, Augustin: 82 n. 35
 Homer: 108 n. 15, 235 n. 32, 296 n. 2

Horapollon, erudit gr.: 153 n. 8, 197 n. 8, 233 și n. 27—28
 Horațiu, poet lat.: 102 n. 3, 107 n. 15, 217 n. 17, 227 n. 17, 427
 Hortensius Datore: v. Hortensius Orator
 Hortensius Orator: 416 și n. 29
 Hoselar, Girolamo di, tapisier: 285
 Hugon, filoz.: 305 n. 2

 Iacopo da Trezzo cel Bătrîn, sculpt. și grav.: 266 și n. 4
 Iamblichus, filoz. gr.: 221 n. 3
 Iarchas: 235 n. 1
 Icar, pers. mitol.: 310
 IERUSALIM, Templul lui Solomon: 89 și n. 11 și 13, 266
 Inglo Stadio: v. Apianus, Petrus
 Ioan Damaschin: 423 n. 45
 Iov, pers. bibl.: 386
 Irene, pictoriță gr.: 91, 92 n. 24
 Isibil Peun: v. Beham, Hans Sebald
 Isidor din Sevilla, episcop, erudit: 485 n. 6
 Isis, zeiță: 94
 ITALIA: 42 n. 15, 112, 137, 260, 271, 280
 Iuba, zeu: 94
 Iuliu al II-lea, papă: 93, 233 n. 27, 401, 412, 433 n. 29
 Ivanoff, Nicola: 60 n. 10

 Juan Bautista de Toledo, arhit.: 266 n. 3
 Junona, zeiță: 390
 Jupiter zeu-planetă: 117 n. 8, 121, 122, 171, 179, 230 și n. 22, 231, 232, 233, 238 și n. 6, 341 n. 6, 390, 478 și n. 3, 480
 Labeon, Titidius, pict. rom.: 91 și n. 23
 Labirintul din Creta: 304, 439
 Labirintul din Egipt: 439
 Labirintul lui Porsenna (Italia): 439
 Lala din Cyzic, pictoriță gr.: 92 și n. 24
 Lalande, André: 338 și n. 21
 Lamo, Alessandro: 83 n. 42
 Landino, Cristoforo, literat: 171 n. 2
 Landriani, Paolo Camillo, pict.: 282 și n. 48
Scene din viața sf. Carlo, ibid.
 Lanini, Bernardino, pict.: 262 și n. 6, 278 și n. 33
Bunavestire, Călătoria în Egipt, Dumnezeu Tatăl, Închinarea regilor Magi, Logodna Fecioarei, Sibile, Uciderea pruncilor, Vizitația: 278 și n. 33
 Laocoon, sculptură ant.: 431, 432 și n. 24
 Laura de Noves: 135 n. 7
 Lencker, Hans: 82 n. 35
 Leon al X-lea, papă: 93, 401, 412, 414 și n. 21
 Leonardo da Vinci, pict.: 54 n. 6, 63, 65 n. 43, 78 n. 16, 79 și n. 23—24, 81 n. 27 și 30, 93, 97 n. 2, 98 n. 4, 102 n. 1, 108 n. 15, 109 și n. 18, 112 n. 3, 114 n. 4, 117 n. 8, 118 și n. 13, 121, 124 și n. 4, 127, 128 și n. 10, 131, 132, 134, 135 n. 5, 136, 140, 155, 199, 204 n. 2, 206 n. 9, 209 n. 14, 212 n. 2, 214, 218, 223, 236, 238, 240 și n. 11, 259, 262, 263 n. 8, 308 n. 4, 410 n. 5, 420 n. 40, 422 n. 43, 425 n. 1, 426 n. 3 și 5, 430 n. 14
Bătălia de la Anghiari: 128 și n. 10, 135 n. 6, 240 și n. 11
Cina cea de taină: 128 și n. 10

Desene: 158 n. 4—5
 Fecioara între stînci: 240 și n. 11
 Leda: 63 și n. 6
 Monna Lisa: 63 și n. 6
 Pomona și Pomona și Vertumnus: 240 și n. 11
 Leon Evreul (Jehudah Abrahamel, zis), literat: 94 și n. 33
 Leoni, Leone, sculpt.: 117, 218 n. 21, 266 și n. 4, 267 n. 6, 284 și n. 53, 287, n. 60
Statuia lui Carol Cointul: 266, 267 n. 6
 Leoni, Pompeo, sculpt.: 81 și n. 27, 266 și n. 4, 267 n. 6
Sculpturi la altarul bis. S. Lorenzo, Escorial: 267 și n. 6
 Lia, pers. bibl.: 322
 LICIA: 92, 95
 Ligozzi, Jacopo, pict.: 274 și n. 21
 Lisip, sculpt. gr.: 75 și n. 5, 76 și n. 6, 427, 431
Colosul din Tarent: 431
 Livius, Titus istor. lat.: 361 n. 6
 Lomazzo, Gian Paolo: 52 n. 1, 54 n. 5, 55, 57 n. 3, 62 n. 15, 79 n. 23, 81 n. 27, 82 n. 33, 97 n. 3, 104 n. 8, 128 n. 10, 142 n. 14, 215 n. 12, 274 n. 22, 284 n. 51, 287 n. 60, 297 n. 3, 331 n. 3, 356 n. 16, 369 n. 5, 371 n. 5, 374 n. 12, 391 n. 15, 409 n. 3, 412 n. 11—13 și 15, 415 n. 23, 416 n. 24, 419 n. 37—38, 470 n. 4
Autoportret ca Abate al Academiei: 274 și n. 22
Autoportret ca pictor, ibid.
Cei șapte zei-planete: 222 și n. 7
 Lonati, Domenico, ingin.: 283 și n. 50
 LORETO (Marche), bazilica: 277 n. 30
 Lotto, Lorenzo, pict.: 67 și n. 16, 263 și n. 8, 276 și n. 26
Glorificarea sf. Nicolò din Tolentino: 276 și n. 26
Înălțarea Fecioarei, ibid.
Sf. Gheorghe omorînd balaurul, ibid.
 Lovino: v. Luini
 Luca sf.: 90, 91 n. 20
 Luca dal Borgo: v. Pacioli, Luca
 Luca di Olanda (Lucas van Leyden): 207 și n. 10
 Lucian, retor și filoz. gr.: 94, 170 n. 10
 Lucifer: 172
 Ludovic al XI-lea, regele Franței: 93 și n. 29
 Ludovic Maurul: v. Sforza, Ludovic
 LUGANO, Iac: 283
 Luini, Aurelio, pict.: 135 și n. 4, 262, 263 n. 7, 282 și n. 47—48
 Luini, Bernardino, pict.: 67 și n. 16, 262 și n. 6, 263 n. 7, 282 n. 47
 Luna, planetă: 117 n. 8, 122, 178, 226, 229 n. 21, 230 și n. 22, 233, 237, 341 n. 6, 478, 482
 Lynch, J.B.: 274 n. 22

 Macchietti, Girolamo, pict.: 279 și n. 36
Martiriul sf. Laurențiu, ibid.
 Macrobius, literat lat.: 230
 Maggiore, Dionigi: 79
 Maggiore, Giovan Ambrogio: 80 și n. 25
 Mahomed al II-lea, sultan: 93
 Mallé, Luigi: 205 n. 6
 Mantegna, Andrea, pict.: 78 și n. 20, 93, 107, 108 n. 15, 109 și n. 19, 112 n. 3, 117 n. 8, 119, 122, 124, 128, 129, 131, 132, 137 și n. 13, 141 și n. 11, 155, 212 n. 2, 237, 241 și n. 13, 263
Bacanale: 137 n. 13

Botezul lui Isus: 241
Încăierarea zeilor mării:
 137 n. 13
Triumful lui Cezar: 137
 n. 12, 241 și n. 13
 MANTOVA, palatul ducal:
 137 n. 12—13
 Marchiz de Mantova: v. Gon-
 zaga, Ludovico
 Marco da Siena: v. Pino,
 Marco
 Marcus Aemilius Scaurus:
 439 și n. 9
 Marcus Valerius Maximus:
 v. Messala
 Mare Duce de Toscana: v.
 Medici, Ferdinand
 Mare Ducesă de Toscana: v.
 Cristina de Lorena
Marforio, sculptură ant.: 432
 Maria, regina Ungariei: 285
 și n. 57
 Marino, Giambattista, poet:
 169 n. 7
 Marius Caius, general rom.:
 256 și n. 3
 Marte, zeu-planetă: 117 n. 8,
 121, 122, 184, 225, 229,
 230, 231, 233, 235, 238,
 341 n. 6, 390, 478, 480
 Martia pictoriță rom.: 91,
 92 n. 24
 Maturino, pict.: 47 și n. 16,
 262, 263 n. 7
 Maximilian I, împărat: 93,
 112 și n. 3
 Maximilian II, împărat: 269
 și n. 11, 270, 271
 Mazenta, Guido: 81 și n. 27
 Mazzolino: v. Parmigianino
 Mecena, Caius: 412, 428
 Meda, Giuseppe, pict. și
 arhit.: 105 și n. 9, 283 și
 n. 50
 MEDIA, grădinile Semira-
 midei: 87
 Medici, fam.: 233 n. 27, 281
 n. 44
 Medici, Cosimo I, Mare duce
 de Toscana: 274 și n. 21,
 280, 413, 433
 Medici, Ferdinand I, Mare
 duce de Toscana: 274 și

n. 21, 285 și n. 55, 286
 n. 58
 Medici, Francesco Maria I,
 Mare duce de Toscana:
 433 și n. 34
 Medici, Giuliano de: 93
 Megabyze, sacerdote: 90
 Melanthius, pict. gr.: 70 n. 21,
 263 n. 7
 Melzi, Francesco, pict.: 79,
 81 și n. 27, 140 n. 8,
 240 n. 11
 Memnon, rege etiopian: 88
 și n. 8
 Menechino: v. Menechme
 Menechme, sculpt. gr.: 75
 și n. 4
 Mercur, zeu-planetă: 106, 117
 n. 8, 118 n. 14, 179, 225,
 229, 230 și n. 22, 233,
 237, 341 n. 6, 390, 478,
 481, 482
 Mercur Trismegistul: v. Her-
 mes Trismegistul
 Messala, M. Valerius Maxi-
 mus, om polit. rom.: 91
 MESSINA, bis S. Niccolò:
 275 n. 25
 Metrodor, pict. și filoz. gr.: 91
 Michelangelo, Buonarroti:
 64 n. 9, 65 n. 12, 68 n. 17,
 76, 77, 82 și n. 39, 83 și
 n. 40, 97, 104, 106 și n. 13,
 108 n. 15, 109, 114 n. 4,
 116, 117 n. 8—9, 121 și n. 2,
 123 și n. 1, 124, 125, 126,
 130, 131, 133 și n. 1, 137,
 139, 142, 155, 158 n. 5,
 210 și n. 1, 215 și n. 11—12,
 217, 223, 236, 238, 239 și
 n. 8, 259, 261, 262, 268,
 401, 412, 413 și n. 17, 419
 n. 38, 425 n. 2, 432, 434
 și n. 35
David: 432, 433 n. 28
Iona: 239 și n. 8
Judecata de apoi: 126, 133,
 192, 215, 239, 261
Moise: 433 și n. 29
Pietà (Fecioara Febrei):
 239 și n. 8
Profeți: 126, 133, 239 și
 n. 8, 433, 434 n. 35
Sibile: 126, 133

MILANO: 55, 104, 105 n. 9,
 224 și n. 12, 262 n. 6,
 272, 282, 283, 284 n. 52,
 286
Bis. S. Fedele: 268 și n.
 9, 279
Bis. S. Francesco: 240 și
 n. 11
Bis. S. Lorenzo: 105 n. 9
Bis. S. Maria di Brera:
 209, 278, 279 n. 35
*Bis. S. Maria delle Gra-
 zie*: 128
Bis. S. Maria della Pace:
 117 n. 10
*Bis. S. Maria della Pas-
 sione*: 105 n. 9, 279 n. 35
Bis. S. Maria di S. Celso:
 284 n. 51
Bis. S. Satiro: 202 și n. 5
Bis. S. Sigismondo: 275
 și n. 23
*Bis. S. Tommaso in Terra
 Amara*: 282
Bis. S. Vittore al Corpo:
 105 n. 9
Domul: 105 n. 9, 269 n. 11,
 281 n. 45, 284 și n. 51
Monetăria: 284
Monastero Maggiore: 282
 n. 48
Palat Pirovani: 242 și n. 15
Palat Scacabarozzo: 242
 n. 15
Palat Visconti: 105 n. 9
*Pio Luogo della Miseri-
 cordia*: 282 și n. 47
Poarta Comasina: 282
Poarta de Răsărit: 242
 Milon, pict. gr.: 427 și n. 9
 Minerva, zeiță: 94
 Moab, zeu: 88
 Moire (Parce): 426 n. 7
 Moise: 314 n. 2
 Moleti, Giuseppe, geograf:
 155, 156 n. 16
 Morigia, Paolo: 285 n. 57
 Mopso, zeu: 94
 Müller, colecție: 270 n. 13
 Mummius, Lucius, consul
 rom.: 91 și n. 23
 MUNTELE ATHOS: 440 și
 n. 21
 Myron, sculpt. gr.: 427 n. 9

Nabucodonosor, rege asirian:
 431 și n. 20—21
 NEAPOLE: 134, 281 n. 44
 Nebbia, Cesare, pict.: 434 și
 n. 36
Evangelisti (mozaic), ibid.
 Nemrod, rege mitol.: 87 și
 n. 4
 Neptun, zeu: 390
 Nero Claudius, împărat
 rom.: 91, 127, 128 n. 9,
 185, 434 și n. 38
 Nero C. Claudius, consul
 rom.: 361
 Nicea, pict. gr.: 92 n. 25
 Nicefor, ist. biz.: 91 n. 20
 Nicomede, regele Bitiniei:
 92 și n. 25
 NIL: 225
 Ninos, rege asirian: 87 și n. 4
 Nostradamus, Michel, astrol.:
 155 și n. 16
 Notradamo: v. Nostradamus
 NOVARA (Piemont), capela
 Sf. Iosif: 278
 Domul: 278 n. 33
Nozze Aldobrandine: frescă
 ant.: 429 n. 13
Obeliscul lui Ramses: 439
Obeliscul lui Sinnesiteo: 439
 Octavia: 93 și n. 28
 OLANDA: 62 n. 15
 Olimpia, pictoriță gr.: 91 și
 n. 24
 Orfeu, pers. mitol.: 95, 221
 n. 3
 Origen, teol. gr.: 94
 Oro Apolline: v. Horapollon
 Osiris, zeu: 94
 Ossola, Carlo: 97 n. 1, 99
 n. 10, 125 n. 2, 157 n. 3,
 169 n. 7, 173 n. 9, 227 n. 1,
 18, 228 n. 19, 374 n. 12,
 415 n. 23
 Osteo: 77 n. 13
 Ottonai, Francesco, matem.:
 155, 156 n. 16
 Ovidiu, poet lat.: 94, 96 n.
 39, 135 n. 7, 170

Pacioli, Luca: 81 și n. 30, 190 n. 31, 230 n. 24, 246 n. 6, 247 n. 9
Pacuvius, Marcus, poet și pict. lat.: 91
PADOVA: 156 n. 16
Bis. S. Giustina: 284 n. 52
Catedrala: 284
Paleotti, Gabriele: 91 n. 21—22, 103 n. 5, 216 n. 16
Palma cel Bătrîn (Iacopo Negretti), pict.: 200 și n. 6, 264 și n. 11, 278
Palma cel Tinăr (Palmetta), pict.: 200 și n. 6, 264 și n. 11, 278 și n. 32
Palomino, Antonio: 267 n. 8
Palmetta, Giacomo: v. Palma cel Tinăr
Pamphilus, pict. gr.: 58, 92, 154 și n. 12
Pan: 390
Panofsky, Erwin: 154 n. 11, 174 n. 2, 177 n. 9, 183 n. 20, 256 n. 4, 305 n. 3, 306 n. 2, 309 n. 1, 344 n. 8, 345 n. 9, 370 n. 4, 371 n. 6, 380 n. 1, 381 n. 4, 390 n. 15, 407 n. 5, 418 n. 34, 420 n. 39, 453 n. 2, 460 n. 3
Paradin, Claude: 228 și n. 19
PARMA: 280, 281 n. 44
Dom: 279
Parmigianino (Francesco Mazzola, zis), pict.: 66 și n. 15, 67 și n. 16, 199, 263 și n. 9
Parrasios, pict. gr.: 70 și n. 21, 76, 93, 262, 412, 414, 427
Pasitele, sculpt. gr.: 76 n. 7
Passerotti, Bartolomeo, pict.: 280 și n. 41
Patriarhul de Aquileia: v. Barbaro Daniele
Paulus Emilianus, patrician rom.: 91 și n. 23
Pausanias, scriitor gr.: 91 n. 21, 234 n. 32
PAVIA: 88 n. 9, 300 n. 2, 320 n. 7
Certosa: 105 n. 9
Pedijs, Quintus, nepotul lui Cezar: 91
Pellegrini, Pellegrino: v. Tibaldi
Perino del Vaga, pict.: 67 și n. 16, 199, 263 și n. 9, 401
Perugino, Pietro, pict.: 126 n. 6
Peruzzi, Baldassarre, arhit. și pict.: 78 și n. 19, 104, 105 n. 9, 155, 165 n. 2, 263 și n. 10, 401, 402 n. 9, 415
Pesia, cardin.: 415
Peterzano, Simone, pict.: 264 și n. 11, 278, 279 n. 35
Înălțarea Fecioarei: 279 și n. 35
Petrarca, Francesco, poet: 108 n. 15, 135 n. 7, 218 n. 20
Petrucchi: v. Peruzzi, Baldassarre
PHAROS, insulă: 440
Philon Iudaeus, filoz. alexandr.: 94 n. 33
Piacenza, Bernardino, orfevrul: 284 și n. 54
Piccolomini, Alessandro, literat: 156 n. 16, 297 n. 3
Picea: v. Nicea
Pico della Mirandola, erudit umanist: 192 n. 32
Piero della Francesca, pict.: 165 n. 2
Pigliasco, matemat.: 155
Pigmalion, pers. mitol.: 96
Pindar, poet gr.: 455
Pino, Marco, pict.: 67 și n. 16, 79 și n. 22, 123 n. 1, 262
Pino, Paolo: 56 n. 1, 58 n. 4—5, 62 n. 15, 65 n. 13—14, 73 n. 4, 82 și n. 37—38, 91 n. 21 și 23—24, 92 n. 27, 95 n. 37, 98 n. 4, 102 n. 4, 110 n. 20—21, 111 n. 22, 120 n. 1, 128 n. 10, 142 n. 12, 143 n. 15, 146 n. 11, 186 n. 28, 192 n. 32, 199 n. 5, 213 n. 6, 214 n. 9, 216 n. 16, 248 n. 2, 308

n. 4, 313 n. 13, 390 n. 14, 391 n. 15, 410 n. 5, 412 n. 11—14, 414 n. 20, 416 n. 24—25 și 28, 419 n. 37, 421 n. 41—42, 426 n. 3 și 5
Piramide: 440
Pitagora, filoz. gr.: 91 și n. 21, 221 n. 3, 230 și n. 24, 235, 238 și n. 6
Pithio: V. Pytheos
Pius al IV-lea, papă: 401 n. 4
Platon, filoz. gr.: 63 n. 4, 88 și n. 10, 91 și n. 21; 94, 176, 221 și n. 3 și 6, 230 și n. 24, 235 și n. 1, 243 n. 2, 310 și n. 3, 311 și n. 4, 341, 372, 385 și n. 2, 387 și n. 10, 437 și n. 4, 455, 456 n. 4, 467 n. 2, 471, 472 n. 7, 485 n. 6
Pliniu cel Bătrîn, poligr. lat.: 58 n. 5, 65 n. 14, 70 n. 21, 74 n. 6, 75 n. 2 și 4—5, 76 n. 6—7 și 9—10, 89 și n. 14, 90 n. 16—17, 91 n. 21—24, 92 n. 25—27, 93 n. 28, 96 n. 38, 127 n. 7, 128 n. 9, 129 n. 13, 154 n. 12, 218 n. 22, 219 n. 24, 238 n. 6, 263 n. 7, 390 n. 14, 412 n. 11—12 și 14, 414 n. 20, 416 n. 25—29, 427 și n. 8, 431 n. 16—19, 432 n. 22—23, 434 n. 38, 439 și n. 9—14, 440 n. 18—19
Plotin, filoz. gr.: 221 n. 3
Plutarh, scriit. gr.: 455
Pluto, zeu: 390
Policeti: v. Policlet
Policlet, sculpt. gr.: 75 și n. 2, 419 n. 37, 427 și n. 9
Polidor, sculpt. gr.: 432
Polidoro Caldara da Caravaggio, pict.: 64, 65 n. 11, 75, 108 n. 15, 117 n. 8, 118, 121, 124, 126, 131, 132, 134, 212 n. 2, 238, 240, 259, 261, 263 n. 7
Supliciu Tarpeei: 240 și n. 10
Fațada casei Gaddi din Roma, ibid.
Polignot, pict. gr.: 427
Pontormo, Iacopo, pict.: 56 n. 1
Porcaccino: v. Procaccini
Pordenone, Giovan Antonio da, pict.: 264 și n. 11
Porfiriu, filoz. gr.: 221 n. 93
Porsenna, rege etrusc: 439
Poussin, Nicolas, pict.: 391 n. 15
Pozzi, Giovanni Pietro, pict.: 377 n. 1
PRAGA: 270 n. 13, 272 n. 17, 273 n. 20
PRATO, Vila Madama: 401
PRATOLINO: 433 și n. 34
Praxitele, sculpt. gr.: 76, 92 și n. 25, 96 și n. 38, 427
Primaticcio, Francesco, pict.: 263 și n. 9
Principe de Savoia: v. Savoia, Carol Em.
Procaccini, Camillo, pict.: 279, 280 n. 39, [*Schimbarea la față*, ibid.
Procaccini, Ercole, cel Bătrîn, pict.: 68 și n. 18, 279 și n. 37
David cîntînd la harfă: 279
Fecioara pe tron între sfinți: 279 n. 38
Imaculata concepție: 279
Sf. Cecilia cîntînd la orgă: 279
Proclus, filoz. gr.: 95 n. 36, 221 n. 3
Profondavalle, Valerio: v. Diependale
Prometeu: 140
Protagoras, filoz. gr.: 63 n. 4
Proteu, pers. mitol.: 413 și n. 18
Protogen, pict. gr.: 65 n. 14, 70 n. 21, 92 și n. 25, 127, 128 n. 9, 258, 263 și n. 8, 412 n. 14, 416
Pseudo Dionisie Areopagitul: 475 n. 13
Ptolemeu, Claudiu, astron. și matem. gr.: 221, 342 n. 6
Ptolemeu, regele Egiptului: 440

- Pytheos, arhit. gr. (?): 372 și n. 10
- Quintilian, retor rom.: 144 n. 1, 145 n. 6—8, 146 n. 9 și 11, 147 n. 12—13 și 15, 149 n. 21, 470, 471
- Quirinus, zeu: 94
- Rafael Sanzio (Rafael din Urbino): 64 și n. 9, 76, 77 n. 15, 78, 93, 104, 108 n. 15, 109, 112 n. 3, 117 n. 8, 118, 122, 124, 129, 131, 132, 135, 140, 143, 155 și n. 13, 199, 212 n. 2, 214, 218, 223, 237 259, 260, 261, 262, 263 n. 9, 401, 412, 414 și n. 21
- Bătălia lui Constantin*: 136 și n. 8
- Incendiul din Borgo*, ibid.
- Judecata lui Paris*: 240, 241 n. 12
- Loggia lui Psiche*: 136 și n. 8
- Parnasul*, ibid.
- Portretul lui Iuliu al II-lea*: 240 și n. 12
- Profețul Isaia*, ibid.
- Schimbarea la față*, ibid.
- Sibile*, ibid.
- Rafail, inger: 317
- Raimondi, Marcantonio, grav.: 241 n. 12
- Ramses: 439
- Rașela, pers. bibl.: 322
- Ricciarelli, Daniele: v.
- Daniele da Volterra
- Richter, Jean Paul: 79 n. 24
- RIN, podul lui Cezar: 439
- Ripa, Cesare: 228 n. 20
- Roberto, regele Neapolelui: v. Anjou, R.
- Rodomonte, pers. lit.: 472
- RODOS: 431 și n. 16
- ROMA: 62 n. 15, 64, 90 n. 19, 124, 127, 134, 136 n. 8, 162, 192, 193 n. 33, 224, 268, 283 n. 49, 401, 413, 432 n. 23—24
- Amfiteatrul lui Pompei*: 439
- Arcul lui Gallienus*: 429 n. 13
- Bis. S. Lorenzo in Damaso*: 401
- Bis. S. Maria della Pace*: 240 și n. 12
- Bis. S. Maria Maggiore*: 428 și n. 12
- Bis. S. Pietro*: 431
- Bis. S. Pietro in Montorio*: 128 n. 10, 240 și n. 12
- Bis. S. Pietro in Vincoli*: 433
- Bis. S. Silvestro a Montecavallo*: 402
- Capitoliu*, 432 și n. 26
- Circul lui Cezar*, 439
- Coloseu*, 104, 317, 439
- Domus aurea*: 428 n. 11
- Esquilin*, 428 n. 12
- Grădinile lui Mecena*, 428 și n. 12
- Muzeul Pio Clementino*, 241 n. 13
- Palat Belvedere*, 390, 432, și n. 22
- Palat Cevolli*, 401
- Palat Chigi*, v. *Vila Farnesina*
- Palat Farnese*, 401, 432
- Palat Montecavallo (Quirinal)*, 432 și n. 27
- Palat Spinola din Borgo Novo*, 240 n. 10
- Palat Vatican*, 136 și n. 8, 283 și n. 49, 401 și n. 4 și 6, 429 n. 13
- Capela Paolină*, 401 și n. 6; *Capela Sixtină*, 401 și n. 8, 434 și n. 35; *Sala Clementină*, 402 și n. 10
- Panteon*, 104
- Piața S. Giovanni in Laterano*, 283 n. 49
- Piața S. Pietro*, 283
- Piazza del Popolo*, 283 n. 49
- Strada Giulia*, 401
- Teatrul lui Marcus Emilius*, 439 și n. 9
- Termele lui Constantin*, 432 n. 27
- Vila Aldobrandini*, 429 și n. 13
- Vila Farnesina*, 136 n. 8, 402 și n. 9, 415 și n. 22
- Vila Giulia*, 401 și n. 5
- Vila Madama*, 401 și n. 3
- Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Iacopo), pict.: 67 și n. 16, 199, 263 și n. 9
- Rost, Jean (Rostel), tapisier: 285 și n. 55
- ROUEN (Normandia): 284
- Rovere, Francesco Maria I della, duce de Urbino: 93
- Rovere, Francesco Maria II della, duce de Urbino: 277 n. 30, 377 și n. 1
- Rudolf, arhiduce de Habsburg: 271
- Rudolf II, împărat: 271 n. 14, 272 și n. 18, 273 n. 20, 275
- Ruscelli, Girolamo: 228 și n. 19
- Sabadini, Lorenzo, pict.: 280 n. 40
- Sacripante, pers. lit.: 472
- SAINT-QUENTIN: 265 n. 2
- Salviati (Francesco de' Rossi, zis), pict.: 262, 263 n. 7, 401 și n. 7
- Sambuco, Giovanni: v. *Sambucus*
- Sambucus*, Joannes (Zsambucky): 228 și n. 19
- Sammachini, Orazio, pict.: 280 n. 40
- Sango, zeu: 94
- Sannazzaro, Iacopo, poet: 108 n. 15
- Sansovino, Iacopo, sculpt. și arh.: 283 n. 51
- Saturn, zeu-planetă: 117 n. 8, 121, 122 și n. 3, 171, 178, 225, 226, 229, 230 și n. 22, 231, 232, 233, 238 și n. 6, 341 n. 6, 478, 480
- Savoia, Carol Emanuel, duce de: 90, 274 și n. 22, 277, 280 și n. 43, 286 n. 58, 296 n. 1, 377, 378
- Savoia Emmanuele Filiberto de: 105 și n. 10
- Schiavone, Luca, brodeur: 285 și n. 56
- Scipio, fam.: 91 și n. 23
- Scipio Africanul, general rom.: 73, 91 n. 23
- Scopas, sculpt. gr.: 90, 427
- Sebastiano del Piombo, pict.: 67 și n. 16, 68 și n. 17, 69 n. 19, 128 n. 10, 262
- Flagelarea lui Cristos*: 128 n. 10
- Selit, zeu: 88
- Sementnepsersphreus: v. *Semneserteus*
- Semino, Ottavio, pict.: 282 și n. 48
- Semiramida, regină: 87 și n. 6, 439, 440 n. 17
- Semnepserteus: v. *Semneserteus*
- Semneserteus*, rege egiptean: 439 n. 11
- Serapis, zeu: 94
- Serlio, Sebastiano, arhit.: 78 și n. 19
- Set, pers. mitol.: 87 și n. 3
- Sfinx*: 431, 433
- Sforza, Francesco I, duce de Milano: 93, 285 și n. 56
- Sforza, Ludovic (Maurul), duce de Milano: 93, 118 și n. 13
- SICILIA: 275
- SICIONA: 92
- SIENA: 224
- Siglio, matem.: 155
- Silen: 390
- Simandio, rege egipt.: 88 și n. 8
- Simeoni, Gabriele: 227, 228 n. 19
- Sinnesiteo: v. *Semneserteus*
- Sixt al V-lea, papă: 283 și n. 49
- Soare (Helios): 117 n. 8, 121, 122, 178, 179, 229, 230, 233, 235, 238, 341 n. 6, 476, 478 479, 480, 481
- Sociacco, Benedetto, pict.: 287 n. 59
- Socrate, filoz. gr.: 91 și n. 21, 139, 210 n. 1, 456 n. 4

Soens, Jan (Giovanni Fiammingo), pict.: 281 și n. 44
 Soiaro (Bernardino Gatti, zis), pict.: 68 și n. 18
 Solario, Andrea (Gobbo, A.), pict.: 262 și n. 6
 Soldati, Giacomo, arhit.: 105 și n. 10
 Solomon (templul): v. Ierusalim
 Somachino, Orazio: v. Sammachini, O.
 Sostrate, arhit. gr.: 440
 Sovico, (Suigo), Carlo, orfevr: 284 și n. 54
 SPANIA: 52 n. 1, 224, 268, 271
 Stoichiță, Victor Ieronim: 410 n. 5, 411 n. 9
 Strabo, geogr. și istor. gr.: 89 și n. 14
 Stradanus: v. Straet, Jan
 Straet, Jan van der, pict.: 281 și n. 44
 Suarso, Giovanni Battista, sculpt.: 284 și n. 53
 Suetoniu, istor. rom.: 73 n. 5
 Suida, William: 202 n. 5
 Sylla, om polit. rom.: 256 n. 3, 439 n. 9
 TARENT: 431
 Tartaglia (Niccolò Fontana, zis), matem.: 155 n. 16
 Tasso, Torquato, poet.: 287 și n. 59
 Taurino, Ricciardo: v. Taurigny
 Taurigny, Richard de, sculpt.: 284 și n. 52
Scene din viața sf. Ambrogio, ibid.
Taurul Farnese: v. Dirce
 Terranova, duce de: 279
 Tertulian, Quintus Sept. Florens, teolog: 94
 Tibaldi (Pellegrino Pellegrini, zis), pict. și arhit.: 67 și n. 16, 262, 268 și n. 9
Judecata de apoi: 268 n. 9
Scene din Noul Testament, ibid.
Scene din Odiseea, ibid.
Bis. San Fedele (Milano): 268 și n. 9
 Tibeleno, zeu: 94
 Tiberiu, împărat rom.: 93 și n. 28, 283
 TIBRU: 225
 Timanthes, pict. gr.: 70 și n. 21, 262
 Timarete, pictoriță gr.: 91, 92 n. 24
 Timomachus din Bizanț, pict. gr.: 92 și n. 25, 416
Aiax și Medeea: 416 și n. 26-27
 Tintoretto (Iacopo Robusti, zis), pict.: 67 și n. 16, 199, 200 n. 6, 264 și n. 11, 276
Judecata de apoi: 277 și n. 28
Miracolul sclavului, ibid.
 Tisifon, arhit. gr.: 89
 Tițian (Tiziano Vecellio), pict.: 93, 108 n. 15, 117 n. 8, 119 și n. 15, 122 și n. 4, 125, 129, 131, 132, 137, 141, 142 și n. 13, 143, 199, 212 n. 2, 237, 241 și n. 14, 258, 260, 264 n. 11, 265, 278, 412, 414
Danae: 130 n. 14
Iudita 241 și n. 14
Magdalena rugindu-se, ibid.
Nașterea lui Cristos: 278 și n. 34
Portretul ducelui Francesco Maria de Urbino: 241 și n. 14
Portretul lui Carol Cvin-tul: 414 și n. 21
Venus și Adonis: 130 și n. 14
Venus dormind (și un satir): 241 și n. 14
 Tobie, pers. bibl.: 317
 TOLEDO: 156 n. 16
 Toledo, Rodrigo de, guvernator: 275
 Toma de Aquino, filoz., teol.: 192 n. 32, 204 n. 2, 297 n. 3, 305 n. 2, 306 n. 1, 307 n. 3, 310 n. 1, 312 și n. 6-10, 313 n. 2, 315

n. 3, 320 n. 1, 321 n. 3-4, 326 n. 1, 327 n. 3, 328 n. 6, 329 n. 8, 333 n. 10, 335 n. 14, 338 n. 22, 342 n. 6, 346 n. 1, 348 n. 9, 359 n. 2, 360 n. 5, 361 n. 7, 362 n. 9-10, 363 n. 12-13, 364 n. 17, 367 n. 2, 437 n. 3, 442 n. 1, 443 n. 3 și 5, 451 n. 4, 476 n. 1, 486 n. 11
 Toriano, Juanelo (Lionello), ingin., arhit.: 155, 156 n. 16
 Toth, zeu: v. Hermes Trismegistul
 Traian, împărat rom.: 439
 TRENTO: 282 și n. 46
 Tribolo (Niccolò Pericoli, zis), sculpt.: 409 n. 4
 Trismegistul: v. Hermes Trismegistul
 TROIA, zidurile: 439
 Trotti, Giovanni Battista, zis Malosso, pict.: 377 n. 1
 Turpilius, cavalier rom.: 412
 Ugucione da Pisa, gramatic ital.: 485 n. 6
 Ulise, pers. mitol.: 268 n. 9
 Uranus, zeu: 94
 Valcanover, Francesco: 130 n. 14
 VALDUGGIA (Piemont): 117
 Valentinian, împărat rom.: 91
 Valeriano, Pietro, mitograf: 197 n. 8, 229 n. 21, 233 și n. 27
 Valerius Maximus, scriit. lat.: 87 și n. 7
 Valesio Francesco: v. Francisc I de Valois
 Vaprio, Antonio Maria, pict.: 275
 VARALLO (Piemont): 134, 240 n. 9, 262 n. 6
Bis. S. Maria delle Grazie: 126 n. 6
Sacro Monte: 117 n. 10, 134 n. 2
 Varchi, Benedetto, literat: 56 n. 1, 58 n. 4-6, 73 n. 5, 75 n. 1, 82 și n. 39, 91 n. 21-22, 98 n. 4, 102 n. 3, 106 n. 13, 107 n. 15, 117 și n. 9, 145 n. 4, 146 n. 10, 192 n. 32, 215 n. 12, 216 n. 16, 409 n. 4, 410 n. 5 și 7, 414 n. 20, 417 n. 30, 425 n. 1-2, 426 n. 3, 5 și 6, 427 n. 10, 430 n. 14, 436 n. 11, 466 n. 1, 468 n. 4, 473 n. 9
 Varro, Marcus Terentius, scriit. lat.: 91, 92 n. 24, 248 și n. 4, 485 n. 6
 Vasari, Giorgio: 62 n. 15, 64 n. 9 și 11, 65 n. 12, 66 n. 15, 68 n. 17, 69 n. 19, 74 n. 6, 77 n. 15, 78 n. 17, 79 n. 24, 80 n. 26, 83 și n. 40-42, 93 n. 29, 112 n. 3, 118 n. 13, 121 n. 2, 127 n. 8, 128 n. 10, 129 n. 12, 130 n. 14, 135 n. 6, 136 n. 10, 137 n. 12-13, 140 n. 5 și 8, 141 n. 10, 142 n. 12, 158 n. 2, 159 n. 4, 160 n. 5, 162 n. 8, 199 n. 5, 202 n. 5, 213 n. 6, 214 n. 10, 218 n. 20 și 22, 219 n. 23, 240 n. 10, 241 n. 13, 242 n. 15, 262, 276 n. 27, 277 n. 28, 285 n. 55, 306 n. 3, 370, 371, 401 n. 4, 405 n. 1, 409 n. 3, 413 n. 16-17, 414 n. 21, 419 n. 38, 434 n. 37
 Vasellas, Adrian de, stucator: 283
 Vecellio, Pomponio (fiul lui Tițian): 241
 Vellutello, Alessandro, literat: 171 n. 2
 VENETIA: 224, 241, 275, 276, 277
Bis. S. Giorgio Maggiore: 276 și n. 27
Bis. S. Giovanni e Paolo: 276
Bis. S. Maria del Carmine: 275

Fondaco dei Tedeschi: 241 și n. 14
Palatul Dogilor: 277
Școala San Marco: 276, 277 n. 28
Venus, zeiță-planetă: 95 și n. 36, 117 n. 8, 122 și n. 3, 179, 225, 230 și n. 22, 233, 234, 237, 256, 341 n. 6, 478, 481
VERCELLI (Piemont): 240 și n. 9, 262 n. 6
Vergiu, poet lat.: 108 n. 15
VERONA (Veneto): 266
M-reă SS. Nazaro e Celso: 266 n. 27
Veronese, (Paolo Caliari, zis), pict.: 199, 200 n. 6, 264 și n. 11, 276 și n. 27
Cina din casa Fariseului, 274 și n. 27
Nunta din Cana, ibid.
Veronica, sfântă: 90
Versorius: 367
Vésale, André, anatomist: 81 și n. 31
Vesalio, Andrea: v. Vésale
Vicenza, Gerolamo, astrol.: 54 n. 5
VIENA: 269 n. 11, 270 n. 13
Vignola: v. Barozzi, Iacopo
Visconti, fam. 224 n. 12
Visconti, Filippo Maria, duce de Milano: 93
Visconti, Prospero: 104
Visconti-Borromeo, Pirro, conte: 219
Vitellione: v. Witelo
Vitruviu, arhit. rom.: 60 n. 10, 63 n. 4, 77 și n. 12, 82 și n. 36, 99, 101 n. 15, 102 și n. 3, 104 n. 7, 105 n. 11, 106 și n. 12, 120 n. 2, 144 n. 2—3, 147 n. 12, 151 n. 3, 153 n. 7, 155 și n. 15, 185 și n. 24, 186 n. 25—26, 243 n. 3, 244 n. 4, 247 n. 1, 248 n. 3, 250 n. 5; 372 n. 10, 419 n. 37, 437 n. 6, 440 n. 21
Vittoria, Alessandro, sculpt.: 283 și n. 51
Volf din Breda, orfevru: 285
Vos, Marten de, pict.: 280 și n. 43
Cristos cu apostolii în grădină, 281
Lot și fiicele sale fugind, ibid.
Sf. Maria cu pruncul și sf. Iosif în barcă, ibid.
Venus cu Cupidon și un satir, ibid.
Vries, Adriaen de, sculpt.: 280 și n. 43
Vulcan, zeu: 235
Witelo (Vitellione): 77 și n. 11, 163 n. 1
Wittkower, R.: 105 n. 10
Xenocrate, filoz. gr.: 76
Zenale, Bernardo, pict. și arhit.: 79 și n. 21, 104, 105 n. 9, 107, 155, 207 și n. 11, 263 și n. 10
Zethus, pers. mitol.: 432
Zeuxis, pict. gr.: 92 și n. 25, 390, 412, 414, 427
Venus: 390
Zingarelli, Nicola: 145 n. 4—5, 147 n. 13—14 și 16, 148 n. 18—19
Zoilos, retor gr.: 296 și n. 2
Zoroastru: 321 n. 3
Zuccaro, frații: 401 n. 5
Zuccaro, Federico, pict.: 52 n. 3, 56 n. 1, 70 n. 22, 71 n. 1, 72 n. 2, 86 n. 5, 98 n. 5, 121 n. 2, 149 n. 21, 162 n. 9, 174 n. 2, 175 n. 4, 204 n. 2, 236 n. 3, 267 și n. 8, 296 n. 1, 299 n. 1, 300 n. 2—3, 319 n. 7, 374 n. 12, 398 n. 3, 399 n. 4, 401 n. 4, 419 n. 36, 434 n. 36—37
Scene din viața lui Cristos: 267 n. 8
Zuccaro, Taddeo, pict.: 401 și n. 4, 419 și n. 36, 434 n. 36

CUPRINS

<i>Notă asupra ediției (O.B.)</i>	5
<i>Bibliografie (O.B.)</i>	10
<i>Manierismul sau despre triumful „invențiunii” (V.I.S.)</i>	14
<i>Anexe: I Cei șapte guvernatori cu corespondențele lor (după R. Klein)</i>	32
<i>II Părțile picturii după Ideea lui Lomazzo (V.I.S.)</i>	34
<i>III Discernământul și subdiviziunile sale (V.I.S.)</i>	36
<i>IV Universul științelor după Ideea lui Zuccaro (V.I.S.)</i>	37
<i>V Diviziunea Desenului după Ideea lui Zuccaro (V.I.S.)</i>	38
<i>VI Sumarul Tratatului despre arta picturii, sculpturii și arhitecturii de Gian Paolo Lomazzo</i>	39

Gian Paolo Lomazzo

IDEEA TEMPLULUI PICTURII

<i>PREZENTARE (V.I.S.)</i>	46
<i>DEDICAȚIE</i>	52
<i>CAPITOLUL I</i> Cuvint către cititor	56
<i>CAPITOLUL II</i> Despre însemnătatea învățaturii în artă și despre felurimea înclinațiilor.	62
<i>CAPITOLUL III</i> Despre necesitatea discernământului.	71
<i>CAPITOLUL IV</i> Autori vechi și noi care au scris despre artă ...	74
<i>CAPITOLUL V</i> Cum pot să reprezinte pictorii orice lucru.	84
<i>CAPITOLUL VI</i> Despre noblețea picturii.	86

CAPITOLUL VII	
Despre efectele și folosul picturii	96
CAPITOLUL VIII	
Despre științele necesare pictorului	101
CAPITOLUL IX	
Alcătuirea templului picturii și guvernatorii săi. . .	111
CAPITOLUL X	
Despre temeiul celor șapte părți principale ale picturii cu cele șapte genuri ale lor	119
CAPITOLUL XI	
Despre cele șapte părți sau genuri ale proporției	120
CAPITOLUL XII	
Despre cele șapte părți sau genuri ale mișcării..	123
CAPITOLUL XIII	
Despre cele șapte părți sau genuri ale coloritului	125
CAPITOLUL XIV	
Despre cele șapte părți sau genuri ale luminii....	130
CAPITOLUL XV	
Despre cele șapte părți sau genuri ale perspectivei	131
CAPITOLUL XVI	
Despre cele șapte părți sau genuri ale compoziției..	133
CAPITOLUL XVII	
Despre cele șapte părți sau genuri ale formei....	138
CAPITOLUL XVIII	
Despre discernământ în pictură și părțile sale....	144
CAPITOLUL XIX	
Despre prima parte a picturii și speciile sale [Proporția]	150
CAPITOLUL XX	
Despre a doua parte a picturii și speciile sale [Miș- carea]	156
CAPITOLUL XXI	
Despre a treia parte a picturii și speciile sale [Cu- loarea]	158
CAPITOLUL XXII	
Despre a patra parte a picturii și speciile sale [Lumina]	163
CAPITOLUL XXIII	
Despre a cincea parte a picturii și speciile sale [Perspectiva]	164
CAPITOLUL XXIV	
Despre a șasea parte a picturii și speciile sale [Compoziția]	168
CAPITOLUL XXV	
Despre ultima parte a picturii și speciile sale [Forma]	170

CAPITOLUL XXVI	
Despre modul de a cunoaște și a alcătui propor- țiile potrivit frumuseții	174
CAPITOLUL XXVII	
Despre modul de a alcătui mișcările	193
CAPITOLUL XXVIII	
Despre modul de a colora corpurile	198
CAPITOLUL XXIX	
Despre modul de a distribui luminile	200
CAPITOLUL XXX	
Despre modul de a așeza corpurile potrivit per- spectivei	204
CAPITOLUL XXXI	
Despre învățămintele ce trebuie respectate în prac- tica compozițiilor	210
CAPITOLUL XXXII	
Despre modul în care pictorul poate închipui orice formă.	220
CAPITOLUL XXXIII	
Despre armonia și alcătuirea sufletului nostru și guvernatorii care au știut s-o redea în pictură....	235
CAPITOLUL XXXIV	
Despre proporțiile corpului omenesc și cum după ele s-au luat toate lucrurile făurite de om	242
CAPITOLUL XXXV	
Despre măsurile membrilor corpului omenesc și cum din acestea se naște proporția și armonia....	247
CAPITOLUL XXXVI	
Cum se întrepătrund proporțiile între ele dînd naștere atitudinilor și mișcărilor noastre	254
CAPITOLUL XXXVII	
Despre rînduiala îmbinării părților și despre măiestria guvernatorilor și a adepților lor	258
CAPITOLUL XXXVIII	
Despre definiția picturii și despre onorurile aduse maestrilor ei de către principii și regi	264

Federico Zuccaro

IDEEA PICTORILOR, SCULPTORILOR ȘI ARHITECȚILOR

PREZENTARE (V.I.S.)	290
-------------------------------	-----

Cartea întâi—Desenul interior

DEDICAȚIE	296
---------------------	-----

CAPITOLUL I

513 În care autorul arată însemnătatea și necesitatea

Desenului interior și exterior, lămurind ordinea și criteriile urmate.....	299
CAPITOLUL II	
Ce se înțelege prin Desenul interior.....	304
CAPITOLUL III	
Definiția Desenului interior în general.....	305
CAPITOLUL IV	
De câte feluri este Desenul interior.....	308
CAPITOLUL V	
Despre Desenul interior divin.....	309
CAPITOLUL VI	
Despre Desenul interior angelic.....	314
CAPITOLUL VII	
Despre Desenul interior uman și proprietățile sale	317
CAPITOLUL VIII	
Despre împărțirea Desenului interior uman în speculativ și practic, cu diferențele lor.....	320
CAPITOLUL IX	
Despre împărțirea Desenului practic interior în moral și artificial.....	323
CAPITOLUL X	
Despre Desenul interior practic artificial și proprietatea lui.....	326
CAPITOLUL XI	
Cum se formează Desenul uman interior speculativ și practic.....	330
CAPITOLUL XII	
Despre Desenul uman senzitiv, de câte feluri este și de ce e necesar; o altă împărțire a Desenului interior.....	339
CAPITOLUL XIII	
În care se arată că Desenul interior este formă și Idee expresivă a sufletului intelectual, luminând intelectul în orice speculație.....	345
CAPITOLUL XIV	
În care se arată că științele speculative raționale și reale sînt fiicele Desenului.....	351
CAPITOLUL XV	
În care se arată că și virtuțile morale sînt fiicele Desenului.....	359
CAPITOLUL XVI	
În care se vorbește despre arte, și ele fiice ale Desenului, arătînd cîte sînt și de ce sînt necesare	364
CAPITOLUL XVII	
În care se resping definițiile greșite ale Desenului date de alții și se confirmă cele adevărate.....	369
Cartea a doua — Desenul exterior	
DEDICAȚIE	377 514

CAPITOLUL I	
Ce este Desenul exterior.....	379
CAPITOLUL II	
În care se înfățișează trei specii de Desen exterior. Prima specie	383
CAPITOLUL III	
Despre a doua specie de Desen exterior artificial perfect	391
CAPITOLUL IV	
Despre a treia specie de Desen exterior, productiv discursiv imaginar.....	399
CAPITOLUL V	
În care se arată că Desenul intelectual și practic este părintele picturii, sculpturii și arhitecturii ..	405
CAPITOLUL VI	
Despre pictură, noblețea și însemnătatea ei	408
CAPITOLUL VII	
Despre sculptură și însemnătatea ei	425
CAPITOLUL VIII	
Despre arhitectură și măreția ei.....	436
CAPITOLUL IX	
În care se arată că Desenul exterior este hrana și călăuza oricărei științe și practici.....	441
CAPITOLUL X	
Cum științele și cunoștințele omenești rămîn nefolositoare în intelect dacă nu sînt însușite de Desen	448
CAPITOLUL XI	
Cum Desenul se animă, se nutrește și acționează prin sine însuși în intelect.....	452
CAPITOLUL XII	
Cum filozofia și filozofarea sînt Desen metaforic prin asemănare.....	458
CAPITOLUL XIII	
Scurtă expunere despre proprietățile și facultățile fiecărei științe	462
CAPITOLUL XIV	
Despre virtutea sufletului intelectual și cum acționează Desenul înăuntrul lui.....	469
CAPITOLUL XV	
Scurt rezumat al întregului tratat, arătînd că Desenul este un al doilea soare, o a doua natură..	476
CAPITOLUL XVI	
Explicarea numelui Desenului și etimologia lui..	483
Indice de nume, opere și locuri (O.B.)	491